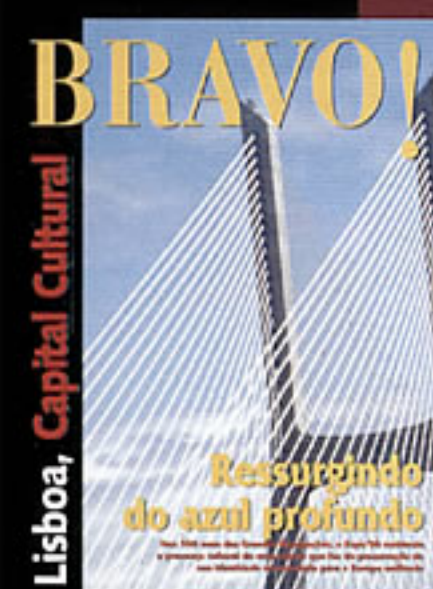
BRAVO!
PORTUGAL ESC. 850$00
JUNHO 98 - ANO 1 - Nº 9 - R$ 6,00 www.revbravo.com.br no Universo Online
ISSN 1414-980X
9 771414 980004 00009 >
POESIA
A OBRA SEM TRINADOS DE MANOEL DE BARROS
EXCLUSIVO
ROBERT REDFORD FALA DE SEDUÇÃO, CINEMA E VIDA INDEPENDENTE
BRAVO!
Lisboa, Capital Cultural
Ressurgindo do azul profundo
CAPITAIS CULTURAIS
UM CADERNO DESTACÁVEL DESVENDA A LISBOA MODERNA
TEATRO
ANTUNES DECRETA O FIM DA DIREÇÃO
O deus sacrificado da era yuppie ganha grande exposição no Brasil
Basquiat

JUNHO 1998 - NÚMERO 9 www.revbravo.com.br no Universo Online

Capa: Basquiat segundo a fotógrafa Lizzie Himmel. Nesta página e na página 6, obra de Basquiat, sem título, 1983

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

ARTES PLÁSTICAS

TEATRO E DANÇA

SEÇÕES

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em junho: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

NÃO PERCA · **INVISTA** · **FIQUE DE OLHO**

Miguel Rio Branco, exposição de fotos, em São Paulo pág. 100

Os Versos Satânicos, livro de Salman Rushdie pág. 50

Minha Vida de Menina, livro de Helena Morley pág. 50

Jean-Michel Basquiat, exposição de obras do artista, em São Paulo pág. 82

The End of Violence, CD de Ry Cooder pág. 74

Deszö Ranki, recital do pianista, em São Paulo pág. 78

From My Home, CD de Gidon Kremer pág. 74

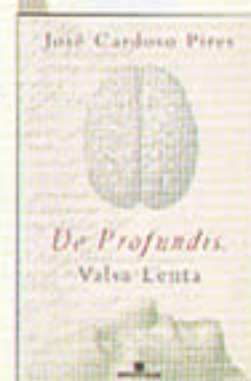
Orquestra Sinfônica de Montreal, em São Paulo pág. 68

O teatro de Antunes Filho pág. 112

Orquestra Sinfônica de Jerusalém, em São Paulo pág. 78

O Avarento, teatro, em São Paulo pág. 128

A Bela Adormecida, dança, em Paris pág. 128

O centenário de nascimento de Federico García Lorca pág. 38

De Profundis, Valsa Lenta, livro de José Cardoso Pires pág. 50

Bellini e a Esfinge, adaptação para o cinema do livro de Tony Bellotto pág. 60

O Quarto Poder, filme de Costa-Gavras pág. 63

A poesia de Manoel de Barros pág. 28

Poesia e Prosa Completas, relançamento da obra de Gonçalves Dias pág. 44

Botero, exposição de obras do artista, no Rio pág. 108

Diário de um Louco, teatro, em São Paulo pág. 128

Bandidos, livro de Elmore Leonard pág. 50

Enio Squeff, exposição de pinturas do artista, em São Paulo pág. 92

First Instrument, CD de Rachelle Ferrell pág. 74

A nova programação do Cine Paissandu, no Rio pág. 60

Fausto, teatro, em São Paulo pág. 128

Festival de dança em Montpellier, na França pág. 120

As Though I Had Wings, biografia de Chet Baker pág. 76

O Encantador de Cavalos, filme de Robert Redford pág. 56

Character, filme de Mike van Diem pág. 64

Coleção Costantini, exposição, em São Paulo pág. 88

A Profissão de Sra. Warren, teatro, no Rio pág. 128

Marlui Miranda, show da cantora, em São Paulo pág. 78

Expo'98, em Lisboa, em encarte especial entre as páginas 98 e 99

Anulação & Outros Reparos, livro de Bruno Tolentino pág. 50

Toda Nudez Será Castigada, teatro, em São Paulo pág. 127

O bicentenário de nascimento de Giacomo Leopardi pág. 46

Cidade dos Anjos, filme de Brad Silberling pág. 64

JVC, festival de jazz, em Nova York pág. 72

Ibuki, CD do grupo Kodo pág. 74

Milton Nascimento, show do cantor, em São Paulo pág. 78

Allen Jones, exposição de obras do artista, no Rio pág. 108

FOTOS DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO / EXCETO DE LORCA: PRENSA TRÊS / MANOEL DE BARROS: MARCELO BUAINAIN / ENIO SQUEFF E ANTUNES FILHO: EDUARDO SIMÕES / MONTPELLIER: ROBERT/GLAAS/URSEA/DIVULGAÇÃO / LISBOA: LAMBERTO SCIPIONI / DIÁRIO DE UM LOUCO: GUGA MELGAR/DIVULGAÇÃO / FAUSTO: LUÍS PRADO/DIVULGAÇÃO / LEOPARDI: PRENSA TRÊS

Adorei, adorei, adorei a seção de ensaios da última edição da revista BRAVO!, especialmente o de Bruno Tolentino. Realmente acho que razão o assiste ao discorrer sobre as suas idéias com relação ao ***Manifesto Antropófago.***

José Augusto de Matos, *via e-mail*

Senhor Diretor,

Ensaio!

Passeando com "Titi" pelas alamedas que cortam a antiga propriedade rural dos Coutos de Magalhães, nas proximidades da Casa Anglo-Brasileira, deparei, estupefata, com uma respeitável publicação que, tendo por capa um humilhante tomate atirado sobre uma fotografia de Oswald de Andrade, desceu aos mais baixos patamares do preconceito e do mau gosto para defender um insosso e recalcado purismo lusitano. A língua portuguesa vem sendo, há muito tempo, constantemente vilipendiada — admito — e é mister preservá-la da depauperação que lhe é imposta pela "informalidade" empobrecedora. Contudo, a língua é viva e está sujeita a modificações trazidas pelo tempo e pela influência de outras culturas. A semana de 22 buscou a proclamação de nossa liberdade lingüística e cultural. O valor de Camões, Eça ou Machado é mais que reconhecido, além de incontestável, e diferentes opiniões existirão sempre, mas valer-se de termos difamatórios para desmerecer um movimento é transferir-se do terreno da crítica para a mesquinharia vil, culminando na banalidade do *prêt-à-penser*, que dispensa a análise e o raciocínio para impor uma opinião acabada e autoritária.

Sônia Lellis, *SP*

Como é que vocês ostentam na capa que farão uma análise dos "70 anos de equívoco" que representa o *Manifesto Antropófago* e convidam os velhos críticos só para repetir os velhos chavões sobre Oswald e sua trupe? À exceção de Bruno Tolentino e Ferreira Gullar, os ensaístas repetem os clichês sobre a "redescoberta do Brasil", a "fundação da identidade nacional", culminando com a frase tolinha *"Tupi or not tupi"*, como se esse fosse realmente nosso maior dilema cultural. De modo análogo, a matéria sobre Ariano Suassuna começa com texto excelente de Reinaldo Azevedo, que desmente todas as bobagens que dizem sobre nosso maior prosador, e segue com uma matéria que repete essas mesmas bobagens, belamente coroadas no texto *De Frente para o Passado*. Será que, com a inteligência que caracteriza não só a **BRAVO!** como também a *República*, vocês compraram gato por lebre?

Álvaro R. V. Carvalho, *via e-mail*

Bruno Tolentino escreve muito bem; sobre Oswald de Andrade, contudo, o poeta escreve muito mal. Tirando da prosa a pompa resta pouco. Dizer que a poesia modernista é um "subproduto de subpoetas" é menosprezar o impacto das mudanças no tratamento da literatura e da estética no país levada a cabo pelos participantes da Semana de 22. Pode-se questionar a sua atualidade, como faz com brilhantismo e coerência José Castello, mas parece ser inegável a importância histórica dos modernistas no que tange à atenção que esses artistas imprimiram a certos aspectos da cultura e da língua do país. A análise do *Manifesto Antropófago* pareceu apenas ser uma pirraça de poeta contra Mário e Oswald. Tolentino apenas desfere golpes coléricos a esmo em tudo que se parecia com modernismo. Há de se reconhecer, todavia, que alguns poucos foram excluídos de sua chacina, nomeadamente, Manuel Bandeira. O que não quer dizer nada, pois Bandeira, mesmo a despeito da vontade de Tolentino em sentido contrário, foi tão comprometido com os ideais de 22 quanto os Andrades. O ataque do poeta foi pueril, pessoal e sem o devido distanciamento histórico.

Gustavo Goffredo Jr., *RJ*

Pode-se gostar ou não da obra de um Mário de Andrade, por exemplo. Mas o que signi-

ONDE ERRAMOS?

Edição nº 8: • No artigo de Ferreira Gullar, *Nem Tudo é Verdade*, na frase final do penúltimo parágrafo, onde se lê "Mas a interesseira apologia da figura de Oswald de Andrade sempre procurou ocultar o fato de que, em 1929, ele abjurou idéias marxistas", leia-se "Mas a interesseira apologia da figura de Oswald de Andrade sempre procurou ocultar o fato de que, em 1929, ele abjurou tanto o movimento Pau-Brasil quanto o antropofagismo e adotou idéias marxistas".
• No texto de Miguel Sanches Neto, *De Frente para o Passado*, que integra a reportagem sobre o escritor Ariano Suassuna, não consta a assinatura do autor.
• Na reportagem *MAM Rio, Ano 50* afirma-se que o Museu de Arte de São Paulo (MASP) foi fundado em 1948, em vez de 1947.
• No quadro de lançamentos literários do mês o nome do livro de Franz Kafka *Um Artista da Fome* é registrado como *Um Artista com Fome*.
Edição nº 7: • Na reportagem *O Purista e as Fúrias* afirma-se que o nome do conjunto musical Les Arts Florissants se inspira em obra do compositor Jean-Philippe Rameau, quando o autor de fato é Marc-Antoine Charpentier. ▶

fica afirmar que ele não passa de um verborrágico líricofágico, um simples caixeiro-viajante em busca de legitimidade política? Em minha opinião, nada. É importante discutir o movimento de 22 sob os mais variados ângulos. No entanto, o que significa dizer que ele não passou de um mero rebolado no Teatro Municipal? Nada. Acredito que escrever uma matéria deva ser algo difícil. Pode-se perder a direção, passando do pretensamente polêmico para coisa nenhuma. Foi essa a foi minha conclusão ao ler *Banquete de Ossos*.

Milton P. T. Lara, *SP*

O sr. Fernando Barros e Silva, sem ter o que falar, resolveu achincalhar *O Que É Isso, Companheiro?*, de Bruno Barreto. O filme tem lá seus defeitos, agora, dizer que o filme é "desserviço à história" e que "distorce fatos", faça-me o favor! Se quer veracidade, documento, história, vá à biblioteca, sr. Barros! Arte é criação também! Criticar o filme é uma coisa, mas querer que tal personagem seja igual ao da realidade, é demais!

Carlos Henrique Carneiro, *via e-mail*

Quem é Olavo de Carvalho?

Um obscuro senhor chamado Olavo de Carvalho (quem?!) questiona a importância de Lygia Fagundes Telles e de praticamente todos os escritores e artistas que representaram o Brasil no Salão do Livro de Paris, ocorrido em março. Quem é esse senhor que só reconhece valor em três do 40 escritores que foram à França, sob conceitos risíveis e no mínimo simplistas do tipo "tem de ser ótimo, expressar o melhor e o mais alto de que sua nação é capaz"; "(...) tem de ser atual, isto é, atuante; tem de ser influente, ser poderoso, muito lido e falado"? Quais são os critérios que ele utiliza para comparar pessoas? Como pode alguém comparar um Antonio Torres com uma Lygia, escritores tão distintos? Este senhor diz que ela não publicou nada que preste nos últimos 20 anos. Mas por que ninguém avisou à escritora mais premiada do país, à "maravilhosa" Lygia, que ela morreu há 20 anos? Todo o seu texto é um esforço inócuo em nos convencer de algo que não consegue. Nesse processo, deixa a sua ferida à mostra: tudo não passa de frustração, recalque e inveja. De duas uma: está chateado porque não foi convidado ou por causa do seu amigo, o tal do Bruno Tolentino (quem?!), citado três vezes em meio a outros nomes para disfarçar. A escritora Lygia Fagundes Telles e todos os outros são dignos de representar qualquer nação, idioma e cultura! A palavra é apelativa, mas resume tudo: INVEJA, INVEJA, INVEJA!!! A fórmula é gasta: para aparecer o sujeito joga meia dúzia de impropérios, esculhamba, nega qualquer valor ao outro e, como as vacas, deita-se refastelado em algum gramado qualquer, tendendo a ficar pançudo, ciente do dever comprido (*sic*), uma vez que provoca polêmica. Alguns erros de seu texto, algo que não passaria pelo crivo de um bom editor: Lygia foi convidada do governo francês e não do brasileiro; da mesma forma, Frei Betto não foi convidado brasileiro, mas sim de uma ONG. Felizmente devido a sua visível avançada idade, esse senhor não chegará a receber muitas cartas como esta — o tempo, critério bastante ressaltado por ele, cuidará disso. Já um tanto cansado, a ver sua debilitada figura acendendo um cigarro pendente, sabemos que mais dia menos dia a coisa não tarda, a depender dos propalados malefícios causados pelo fumo.

Suênio Campos de Lucena, *BA*

Bravíssimo!

É esplendoroso ler **BRAVO!** Vocês estão de parabéns. A entrevista com o premiado cineasta Rui Guerra estava perfeita!

Cecília Del Ricco, *SP*

A sensação ao acabar de ler **BRAVO!** é de muita satisfação. Parabéns, o Brasil precisava de uma revista como essa.

Cátia Callegher de Souza, *via e-mail*

Sou fã de **BRAVO!** desde a primeira edição. Gostei especialmente das matérias com os cineastas Walter Salles Jr. e Quentin Tarantino, e sobre Salvador Dali, entre outras nota 1.000.

Jefferson Arruda, *via e-mail*

Estou encantada com o espetáculo cultural promovido a cada número de **BRAVO!** e seu rico desfile de nomes e mitos das artes. Sem esquecer do prazer proporcionado pelos ensaios.

Elisandra Galvão, *RN*

AS RESPOSTAS DE OLAVO DE CARVALHO

Ao leitor Suênio Campos de Lucena:

Protestando contra a concessão de espaço a um ilustre desconhecido, o universalmente celebrado Suênio Campos de Lucena, ou coisa assim, refuta com meticulosa argumentação tudo o que eu jamais disse contra Lygia Fagundes Telles. Em seguida, corrige alguns erros que eu não cometi — como o de atribuir ao governo brasileiro a seleção dos convidados ao Salão de Paris —, contesta valentemente comparações que não fiz (Lygia *versus* Antonio Torres) e diagnostica os motivos secretos do meu artigo, a saber, "frustração, recalque, autopromoção e inveja". Censurando meu estilo descomedido, grafa este último termo em maiúsculas, repetindo-o três vezes e fazendo-o acompanhar de outros tantos pontos de exclamação, num elegante giro estilístico que sugere pelo efeito sinestésico o som do seu pezinho batendo no ritmo correspondente. Por fim, acusa-me de ter uma falsa consciência do "dever comprido" (*sic*) e faz votos pelo meu breve falecimento de câncer pulmonar. Se eu me chamasse Suênio também estaria revoltado.

O Ivanov melhor que Ivanov

Com mais conjunto e menos exibição, Grupo Tapa faz a montagem brasileira do texto de Tchekhov superar a americana

"Somos velhos quando temos mais arrependimentos do que sonhos."

O ácido retrato de uma sociedade envelhecida e sem sonhos é o pano de fundo com o qual Anton Tchekhov emoldurou as angústias do fazendeiro Ivanov, dividido entre a pureza e a canalhice, entre a integridade e a franqueza, entre o amor e a indiferença. *Ivanov*, em montagem do Grupo Tapa no Teatro Aliança Francesa, São Paulo, é mais do que uma peça de teatro: é um pouco catarse, um pouco sessão de análise, um pouco tribunal.

Num ritmo estruturado e implacável, o dedo oculto do grande autor russo nos aponta sem piedade nossa pequenez, nossa indiferença, nossa dualidade. Inadvertidamente, sentimos que há – ou pode haver – um Ivanov em cada um de nós, talvez nunca descoberto, porque, afinal, como disse alguém, nossa sociedade (sem desprezar a vodka abundantemente consumida na Rússia tchekhoviana) acolheu calorosamente o Prozac.

O diretor do Tapa, Eduardo Tolentino, surpreendeu quando disse que sua montagem de *Ivanov* seria melhor do que a montagem nova-iorquina no Lincoln Center, com Kevin Kline. Seria possível o mais recente *Ivanov* brasileiro ser melhor do que o do poderoso Lincoln Center? Acreditem, é! Porque a montagem é mais moderna e ao mesmo tempo mais legítima. Mais conjunto e menos exibição. Mais densidade e com uma paradoxal leveza. Mais teatro e, assim sendo, um teatro mais fiel.

BRAVO! abre aqui um espaço para a crítica cultural dos leitores

A montagem do grupo se aproxima do exagero na sua firmeza em não ceder a concessões de qualquer natureza (afinal, o teatro precisa faturar...). Na montagem americana, por exemplo, a reunião na casa dos Lebedev se transformou quase que em uma ópera bufa, inclusive apelando a uma caracterização exagerada do criado Gavrila, que se transforma num "amaciador" também exagerado das viscerais tensões da peça. Por outro lado, ao final, Tolentino encontra belíssima saída para poupar à platéia a visão do sangue derramado por Ivanov, articulando um *backstage* que, aliado a belo jogo de luzes, resulta em inteligente *grand finale*.

A atriz Denise Weinberg (à esquerda) no papel de Sarah, a esposa-vítima de Ivanov, destaque do elenco (acima) dirigido por Eduardo Tolentino

Os impecáveis figurinos de Lola Tolentino – de categoria nova-iorquina com apertadíssimo orçamento de teatro brasileiro – vestem um elenco uniforme e competente.

Denise Weinberg hoje – mesmo que alguns ainda não tenham percebido – é uma das grandes damas do teatro brasileiro e está "sobrando" no papel de Sarah/Ana, a esposa-vítima de Ivanov. Destaque especial para a impressionante Sacha de Clara Carvalho, que enche o palco com a sua paixão e intensidade. Quanto a Zécarlos Machado, enfrenta com competência o dificílimo papel de Ivanov, armadilha que deixa os menos atentos da platéia confundindo as posturas, as indecisões, e mediocridade do personagem com a própria interpretação do ator.

Enfim, programa imperdível. Para se ver, para se pensar...

Luiz Antonio Viana,
São Paulo

FOTOS KIKO COELHO

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila

DIRETOR DE REDAÇÃO
Wagner Carelli

REDAÇÃO
Chefes: Reinaldo Azevedo, Vera de Sá. *Secretário:* Sérgio Ribas. *Editores:* Josiane Lopes (*especial*), André Luiz Barros (*Rio de Janeiro*), Michel Laub, Regina Porto. *Repórteres:* Daniela Rocha, Flávia Rocha, Rodrigo Brasil (*São Paulo*); Gilberto de Abreu, Luciana Hidalgo (*Rio*). *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Ana Francisca Ponzio, Carlos Eduardo Lins da Silva (*Washington*), Daniel Piza, Hugo Estenssoro (*Londres*), Jefferson Del Rios, José Onofre, Katia Canton. *Revisão:* Helio Ponciano da Silva e Eliane de Abreu Maturano Santoro. *Produção:* Dina Amendola, Alessandra Bento de Moraes (*secretária*)

ARTE
Diretora: Noris Lima. *Produção Gráfica:* Wildi Celia Melhem (*chefe*), Teca Farah. *Editora:* Monique Schenkels
Chefe: Sérgio Rocha Rodrigues. *Assistentes:* Maximiliano Ferrari Rosa, Therezinha Prado e Walter Garrote (*colaborador*)

FOTOGRAFIA
Editor: Eduardo Simões. *Repórter:* Kiko Coelho. *Produção:* Anna Christina Franco, Regina Rossi Alvarez, Valéria Mendonça (*internacional*)

ENSAIO
Fernando de Barros e Silva, Jorge Caldeira, Olavo de Carvalho, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade

CRÍTICA
Agnaldo Farias, Arthur Omar, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Ivana Bentes, Ligia Canongia, Luiz Camillo Osorio, Márcio Marciano, Marlyse Meyer, Miguel Sanches Neto, Ned Sublette (*Nova York*), Sérgio de Carvalho, Tadeu Chiarelli, Teixeira Coelho, Wilson Martins

COLABORADORES
Adriana Méola, Adriana Braga, Aimar Labaki, Alcir N. Silva (*Nova York*), Alice Campoy, Américo Mariano (*Paris*), André Barcinski (*Nova York*), Antonio Saggese, Benedito Nunes, Bob Wolfenson, Bruno Tolentino, Bruno Veiga, Caio Martinelli, Cárcamo, Carlos Conde, Carlos Heli de Almeida, Carlos Heitor Cony, Christian Parente, Cristiano Mascaro, Diógenes Moura, Donaire, Ed Viggiani, Enio Squeff, Everton Ballardin, Fernando Lemos, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar, J. Jota de Moraes, José Castello, Jô de Carvalho (*Paris*), Lélis, Libero Malavoglia, Luca Rischibieter, Lúcia Guimarães (*Nova York*), Luis S. Krausz, Manuel Vilas Boas, Maria da Paz Treffaut, Marcelo Buainain, (*Lisboa*), Marcelo Laurino, Mari Botter, Maria Lucia Pereira, Maria Lúcia Rangel, Mariana Barbosa (*Londres*), Nicolau Sevcenko, Paulo Carneiro, Paulo Fridman, Paulo Garfunkel, Paul Mounsey, Penna Prearo, Pepe Escobar (*Paris*), Ricardo Sardenberg (*Nova York*), Ruy Castro, Rico Lins, Rogério Reis, Rogério Sganzerla, Sebastião Uchoa Leite, Sergio Sade, Stella Caymmi, Tânia Nogueira, Tárik de Souza, Willian Mariotto

DIRETOR DE PROJETOS: Wagner Carelli
PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

PUBLICIDADE
DIRETOR: José Mario Brito
EXECUTIVOS DE NEGÓCIOS: Luiz Carlos Rossi, Patricia Queiroz, Rosalice Nicolini, Sonia Maciel
COORDENAÇÃO DE PUBLICIDADE: Suely Gabrielli
REPRESENTANTES
Rio de Janeiro: Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1403 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: (021) 533-3121
Paraná/Santa Catarina: News Repr. Com. Ltda. (Carlos Niehues) – rua Eça de Queiroz, 1083, cj. 507 – Ahú – Curitiba – PR – CEP 80540-140 – Tel./Fax: (041) 253-2937
CIRCULAÇÃO
DIRETOR: Sérgio Luiz Colletti
ADMINISTRAÇÃO: Luiz Fernandes Silva
SERVIÇO DE ATENDIMENTO AO ASSINANTE: Ana Paula Martins Silva. Tel. (DDG): 0800-14-8090 – Fax: (011) 820-9833, ramal 211
Venda de assinaturas – Tele Eventos – Marketing direto: Tel. DDG 0800.111.880
DEPTO. FINANCEIRO
Eliana Barbieri Espósito

D'AVILA COMUNICAÇÕES LTDA.
DIRETOR-PRESIDENTE: Luiz Felipe d'Avila
SECRETÁRIA: Gracimar Cordeiro dos Santos

APOIO CULTURAL:

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da D'Avila Comunicações Ltda. Rua do Rócio, 220 – 9º andar – Tel. (011) 820-9833 – Fax: (011) 829-7202 – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@uol.com.br – Home Page: **www.revbravo.com.br** – Redação Rio de Janeiro: Av. Presidente Wilson, 164 – cj.1209 – CEP 20030-020, – Jornalista responsável: Wagner Carelli – MTB 10.809. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Impresso na Antartica Quebecor S.A. – Fotolitos: Relevo Araujo, Village e Vox – Distribuição exclusiva no Brasil e em Portugal (Bancas): Fernando Chinaglia. Entrega em Domicílio: Via Rápida** Tiragem desta edição: 50.000 exemplares. Comprovada pela Price Waterhouse

associada à

Ensaio!

A CULTURA E O MOMENTO SEGUNDO IDÉIAS, CONCEITOS E ILUMINAÇÕES DE QUEM TEM O QUE DIZER

O ANTILEVIATÃ

O *mea culpa* do uspiano

Professor da USP confessa seus desserviços à filosofia

Por **Olavo de Carvalho**

Durante anos acusei o departamento de filosofia da USP de abortar vocações filosóficas. Mas a última coisa que esperava era que o acusado viesse a confessar o crime. Dizia-me a experiência que ninguém é mais obstinado no erro do que os acadêmicos, raça eleita na qual a paixão de ouvir a própria voz se alia a uma soberba que faria inveja a Satanás, se não viesse dele. Foi portanto sem nenhuma ilusão de convertê-los que escrevi em *O Imbecil Coletivo*: "Não espanta que, por quatro décadas, o 'rigor' uspiano, pesando sobre as consciências como o olhar temível de um malévolo guardião do portal, não produzisse outro resultado senão o *rigor mortis* de uma filosofia que poderia ter sido e que não foi... uma filosofia cronicamente adiada, que agora jaz diante de nós como o cadáver de uma velha virgem sem virtude."

Chega-me agora, com considerável atraso, a prova de que exagerei na descrença. Na revista *Livro Aberto* de agosto de 1997, o professor Oswaldo Porchat Pereira faz um *mea culpa*, atribuindo ao seu departamento a responsabilidade pela esterilização preventiva operada na USP por conta de fetiches metodológicos que institucionalizaram o culto da inconclusão, o medo de saber, a redução da filosofia à análise de textos: "Nenhum estímulo é dado (*no departamento*) para a reflexão pessoal e original. Mais do que isso: desaconselha-se vivamente qualquer veleidade de proceder a uma elaboração crítica do próprio pensamento... Exerci uma influência certamente nefasta sobre meus alunos na USP, na medida em que eu defendia essa proposta".

Quando se vê que até mesmo um intelectual uspiano é capaz de admitir alguma verdade, renovam-se as esperanças na redenção da espécie humana. Mas não convém festejar demais. Em primeiro lugar, a confissão vem contaminada de falsa cronologia: o professor Porchat aparece como o rebelde que abre

Autocrítica não implica luzes: eis o aluno aplicado de todos os equívocos

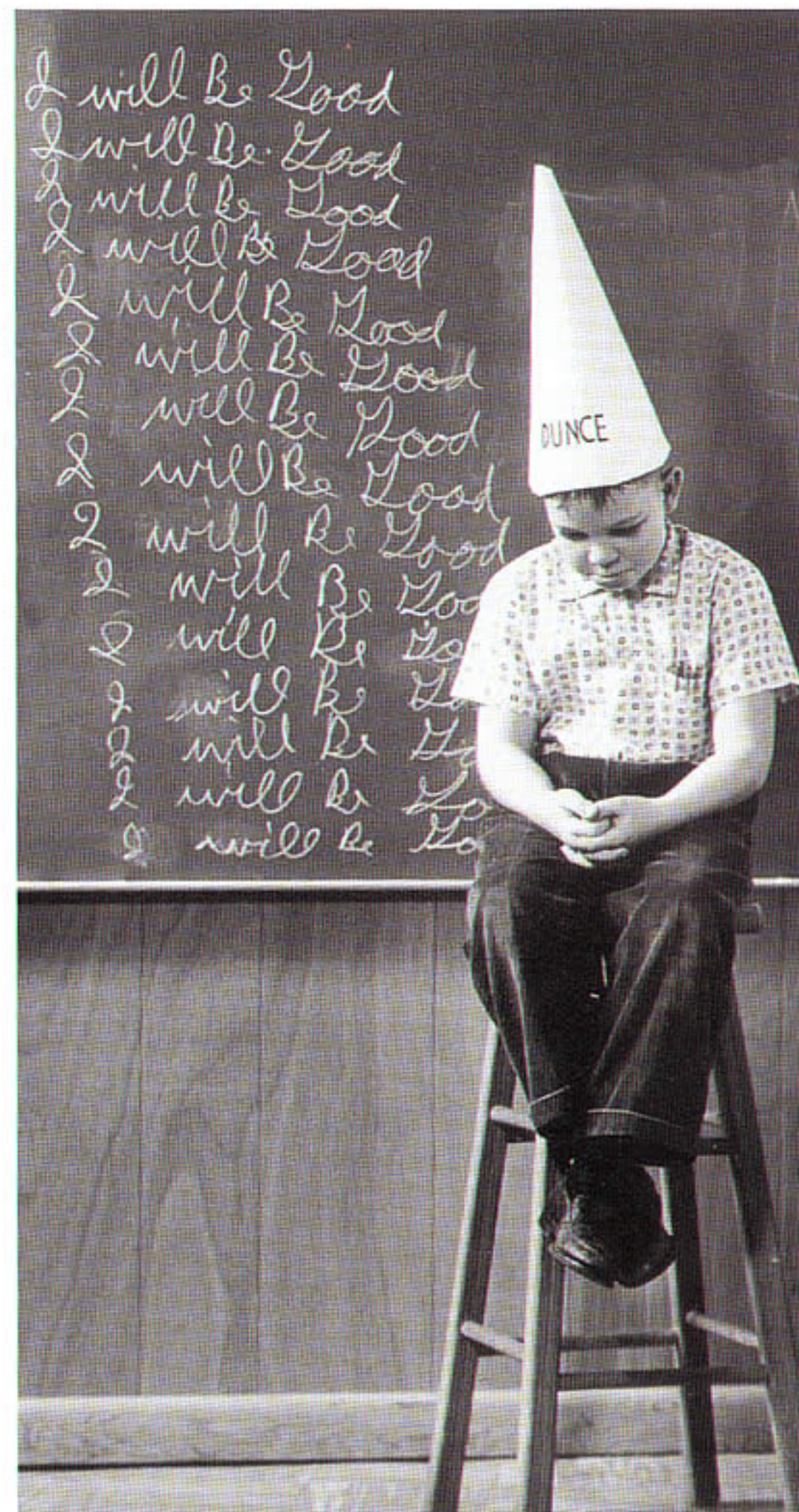



FOTO KEYSTONE

uma pioneira brecha de luz no muro de trevas, quando ele apenas ecoa com atraso denúncias que pus em circulação – e circularam um bocado, inclusive na USP – desde 1995. Além disso, a confissão é parcial. Lança toda a culpa sobre um fator único: a influência do método estruturalista aprendido de ilustres mestres franceses, Victor Goldschmidt e Martial Guéroult. Ora, esse método não possui em si tamanha força maléfica; ele a adquiriu por obra do viés dogmático que lhe foi imposto na USP sem consulta a seus inventores. Quando jovem, estudei o belíssimo livro de Guéroult sobre Descartes, o de Goldschmidt sobre Platão, e não me fizeram mal nenhum. O mal da USP não é importado, é legítimo produto local: Guéroult e Goldschmidt não poderiam, por telepatia, transmitir da França raios paralisantes. Se a USP lhes infundiu artificialmente o dom de gerar efeitos perversos, foi porque, em vez de usar seu método como simples instrumento de pesquisa, preferiu fazer dele um instrumento de poder, uma máquina de inibição a serviço do controle das consciências.

E para que controlar as consciências? É simples: o departamento de filosofia jamais escondeu sua opção ideológica, que faz da filosofia uma serva da militância. Seu empreendimento de dirigismo mental foi inaugurado bem antes da adoção oficial das precauções estruturalistas: data da fundação mesma da faculdade, quando, num famoso concurso para provimento de cátedra, se preferiu um mero *filosofante* a um autêntico filósofo contra o qual pesava a acusação de ser imperdoavelmente direitista; e assim veio, de exclusão em exclusão, até chegar a ignorar *ex professo* as obras de Miguel Reale, com o que a USP teve o privilégio de se tornar este fenômeno ímpar: uma universidade que discriminava seu próprio reitor.

O departamento de filosofia da USP jamais escondeu a opção de fazer da filosofia serva da militância

Em *O Jardim das Aflições* (1995) assinalei a unidade de intenções políticas que orientava não só o ensino em classe, mas todos os empreendimentos culturais mais vastos em que o corpo docente da Filosofia-USP exercera influência, como, por exemplo, a série *Os Pensadores*, da Editora Abril – com distribuição de espaços francamente tendenciosa – e as ruidosas conferências populares financiadas por órgãos públicos e editadas, em volumes luxuosos, pela Companhia das Letras.

O dirigismo ideológico foi uma constante na atuação do departamento. Mas, não sendo tolos ao ponto de rebaixar o ensino a uma doutrinação direta, os professores da Filosofia-USP encontraram nas inibições estruturalistas o freio providencialmente "científico" e "neutro" de que necessitavam para deter, de maneira discreta e academicamente elegante, qualquer impulso de pensar fora dos cânones desejados. Eis aí como Guéroult e Goldschmidt, na maior inocência, vieram a se tornar letais.

Há no depoimento a *Livro Aberto* mais um detalhe deprimente. Para o sr. Porchat puxar sua vida para fora do atoleiro uspiano seria preciso mais do que a confissão de ter caído nele: seria preciso que ao mal se substituísse o bem, que, no lugar da rigidez esterilizante, se colocasse alguma proposta nova e transfiguradora. Mas, quando nos perguntamos em que o prof. Porchat acredita agora, sua resposta não poderia ser mais decepcionante: da indecisão metódica dos estruturalistas ele propõe que passemos à indecisão programática dos céticos e neopirrônicos.

É, literalmente, uma vitória de Pirro. Transitar da inibição estruturalista à paralisia cética é passar da *impotentia generandi* à *impotentia coeundi*. Ninguém celebraria esse resultado, a não ser que cobiçasse um posto de eunuco na corte imperial da China ou sonhasse transformar-se em nova Roberta Close. Ademais, a solução não é nada original. Uma epidemia de pirronismo infecta hoje todo o arraial acadêmico brasileiro, e o professor Porchat limitou-se a contrair o vírus.

Pior ainda, se o estruturalismo trazia, talvez, junto com sua contribuição positiva à compreensão das velhas filosofias, o risco potencial de inibir as novas, o ceticismo suprime aquela contribuição, conservando apenas o negativismo, o empenho desconstrucionista de provar a inanidade de todas as filosofias mediante jogos retóricos de uma tolice sem par, que seus adeptos fantasiam ser argumentos devastadores. O mais característico é aquele que nega a validade da indução, alegando que, na maior parte das vezes, ela falha – o que é precisamente uma indução.

FOTO KEYSTONE

Por fim, o mais decisivo: a adesão ao ceticismo, alegadamente um expediente usado para libertar o pensamento de todos os dogmatismos filosóficos (sendo "dogmatismo", no peculiar vocabulário pirrônico, toda tentativa de demonstrar a verdade por meios racionais), tem por único resultado entregá-lo, desarmado, nos braços do autêntico dogmatismo: a política totalitária. Expliquei isso meses atrás no *Jornal da Tarde*: "Uma atividade é política, diz Carl Schmitt, quando o que está em jogo nela não é o certo ou o errado, o verdadeiro ou o falso, o bom ou o mau, o belo ou o feio, o útil ou o nocivo: é simplesmente 'o nosso lado' e 'o outro lado': amigo *versus* inimigo. Quando essa oposição não tem um conteúdo que permita resolvê-la segundo algum desses outros pares, isto é, quando ela está acima de qualquer possibilidade de arbitragem racional, é aí que ela é mais puramente política".

A política total, em que todas as contradições são removidas da esfera teórica para a dos conflitos de poder, é precisamente a definição do totalitarismo. Eis aonde nos leva a tardia e desastrada metanóia do professor Porchat.

QUINTESSÊNCIAS

A criação de Baudelaire 2

A 2ª parte do texto sobre a paixão pela mulher que passa

Por **Sérgio Augusto de Andrade**

Há momentos em que o encontro gratuito com uma desconhecida pode ser tão fatal quanto o de Ulisses com suas sereias. Nossas sereias são outras; nossos perigos, menos diretos – mas, como Ulisses, ainda tapamos cuidadosamente os ouvidos sempre que suspeitamos de alguma canção vinda do mar. O trauma em que se transformou nossa experiência com a beleza é um dos maiores sintomas de que o século 20, definitivamente, não pode estar perto do fim por um motivo fundamental: ele ainda não começou.

Suspensos entre o arrebatamento e a reclusão como se hesitassem entre o cristal e a fumaça, os relatos que melhor descrevem a mecânica da envenenada gratuidade desses encontros invariavelmente convergiam num curioso ponto comum: a precisão maníaca de seus detalhes.

Baudelaire foi o primeiro a introduzir pormenores de vestuário ou gestos, no soneto à passante que tanto o perturbou. Graças às anotações de André Breton, sabemos hoje que, precisamente às dez horas da manhã do dia 10 de abril de 1934, sua atenção se concentrava na garçonete que servia seu café num bistrô abandonado, em Paris, durante um eclipse – e que ela usava um vestido negro que contrastava com sua gola branca, cheia de pontos vermelhos, e um colar fino com três pedras claras e redondas sob uma jóia cravejada em forma de lua crescente, detalhe que o fascinava, dada a associação entre seu formato e o eclipse que enchia de sombras Montmartre.

A sociologia matou o amor pela mulher que passa e deixa rastros de alastrante amor por pessoa, animal e coisa

A jovem que Cyril Connolly seguiu a pé, hipnotizado e transido, por boa parte de St. Giles, não o impressionou só por sua beleza "melancólica e sombria", mas por suas sandálias e seu leve conjunto verde aveludado sob um sobretudo de linho. A sombrinha e o vestido branco da jovem que Everett Sloane nunca conseguiu esquecer em *Cidadão Kane* parecem tão marcantes quanto o chocolate oferecido pela morena mongol que Henri Michaux também só conseguiu vislumbrar uma vez, pela janela de seu trem, na fronteira gelada do Nepal.

Como em algum ritual primitivo de magia, que poderia facilmente ser incluído entre os exemplos de *Totem e Tabu*, quem enumera detalhes parece acreditar ser capaz de ganhar poderes misteriosos sobre quem os usa – seja com o ramalhete de Baudelaire, o bibelô lunar de Breton ou as sandálias que calçavam os inatin-

gíveis pés femininos perseguidos por Connolly. Na longa tradição erótica do Ocidente, é a primeira vez em que a confissão romântica do abandono tenta confortar-se com a classificação neurótica de pormenores.

À primeira vista, qualquer método conseguiria explicar o mecanismo desse conforto: desde o lukacsiano, que condenaria a prioridade da referência material sobre a relação individual como outra forma de reificação, até o semiológico, que reduziria cada detalhe referido à obsessão de conquista metonímica do sujeito. Como sempre, o mais difícil é o mais óbvio. E o mais óbvio, aqui, talvez seja a evidência de que, ao inventar uma nova reação, Baudelaire criou uma nova forma de ver: à patologia seguiu-se uma nova ótica.

Se ele fosse Baudelaire, olharia braços e pensaria ocidentes sem futuro e sem passado

Tudo o que sentimos nos vem da história, não do coração. Grandes poetas inventam os sentimentos

O que não deixa de obedecer a certa lógica: não se pode esquecer que *As Flores do Mal* é uma criação do período que antecede Bergson, os impressionistas e a invenção do cinematógrafo; um período contemporâneo dos primeiros estudos de Marx sobre o fetichismo da mercadoria, dos grandes retratos femininos de Ingres e do Wagner de *Tristão e Isolda*. Identificar na mulher que passa não mais o descompromissado, alegre acaso da tentação, mas a solene e implacável figura de um destino provavelmente tenha sido a única resposta possível, para a consciência do século 19, à brutal desarticulação das relações pessoais imposta pela eclosão da Revolução Industrial. Nosso maior problema é que a Revolução Industrial não termina — embora nossos mais avançados sistemas de difusão de informação sejam muito menos sofisticados, intelectualmente, que a invenção da máquina a vapor, nenhum deles parece apontar para o final de um ciclo. O que chegou ao fim, por outro lado, foi a ilusão de que pudéssemos controlar ou prever, de alguma forma, a direção de nosso destino. A Revolução Industrial descartou essa esperança e ofereceu em compensação o anonimato moderno e urbano das multidões. Bons comerciantes, aceitamos a troca.

O que se descortinou, para nossa surpresa, foi um novo tipo de experiência. Ao contrário do que sempre repetiu a grande tradição moral que nos ensinou a agir, não se tratava mais da experiência que nos enriquece, mas da que nos põe em xeque — o convívio não é mais a experiência que nos presenteia com uma sabedoria, mas a que nos mutila com uma ausência.

A alegre, delicada sociedade descrita por Montesquieu no delicioso 19º livro do *Espírito das Leis*, por exemplo, onde cada um era sempre um espetáculo para o outro, ressurge agora como uma metáfora amarga. O espetáculo é uma farsa; seu desfecho é secreto, e sua encenação proibida. O próprio mundo das leis de Montesquieu, inteiramente voltado para um ideal perdido que articulava o prazer, a ética e a sociedade, não passa de uma utopia inocente para a precoce maturidade do século 19; a partir de 1848, a encarnação mais perfeita da Lei resume-se nos vários desdobramentos de um mesmo pesadelo burocrático, magnificamente apresentado, em estilos diferentes, por Max Weber e Kafka.

Há outro ponto indiscutível: com relação ao amor, continuamos gloriosamente feudais. A paixão — essa persistente invenção da poesia cortês dos trovadores do século 12 — ainda funciona como um de nossos mais poderosos estimulantes, como o café, Louise Brooks, a religião ou o crime.

Adaptar as manias medievais de nossas afeições à realidade da nova civilização técnica é uma operação ainda mais delicada. Por isso, chegar ao século 20 tem sido impossível não só porque continuamos paralisados, como crianças no escuro, sob o abrigo frágil do céu opaco do século 19. Na maioria das vezes, mergulhamos precipitadamente em direção ao século 12.

Há uma diferença importante — não ganhamos nada, nem com esse abrigo, nem com esse mergulho. Afinal, o que nos invade a alma, ultimamente, não é mais o mesmo tremor que excitava tanto os medievais a ponto de levá-los a elaborar toda uma nova ordem de sensibilidade. O que nos invade a alma, hoje, é a sociologia — esse vulgar subgênero literário forjado a partir de um pastiche pré-científico das teorias da história.

Eliot não se cansava de lembrar que Dante vivia numa época que sabia cultivar o hábito das visões, hábito que o século 20 abandonou: hoje, só sabemos sonhar — um exercício muito mais grosseiro, tosco, e intelectualmente inócuo. Num mundo em que preferimos a vulgaridade dos sonhos ao invés da majestade das visões, incorporar nosso destino ao rosto de alguém que passa é um vício inevitável, pomposo e melancólico. Se há alguma terapia possível para a síndrome de Baudelaire, seu método deveria fazer com a inspiração medieval o que Joyce fez com Homero, Stravinsky com Pergolesi ou Cézanne com Piero della Francesca. A fórmula, suficientemente aceita, de que não há nada de novo sob o sol só pode implicar duas hipóteses: ou a de que toda novidade só acontece à noite, ou a de que qualquer originalidade é uma exclusividade divina. Enquanto nossos olhos continuarem presos a um mundo que não existe mais, a passante de Baudelaire continuará assombrando nossa imaginação; ou redefinimos tudo que nos é contemporâneo, ou reajustamos nossas fantasias. Um pouco antes de Mallarmé, a Bíblia já definia toda originalidade como uma transcendência: o novo é uma forma de religião. O que essa transcendência ainda não pôde explicar é por que a Idade Média continua mais moderna que qualquer software.

FOTO KEYSTONE

SEMPRE ALERTA

Era bom nosso francês

O Brasil deve à França alguns de seus grandes momentos

Por Sérgio Augusto

Com a Copa do Mundo dobrando a esquina, ou falamos de futebol ou saímos pela tangente com um mínimo de elegância. Mesmo adorando futebol, confesso que me sinto mais à vontade falando de coisas que evoquem nossa velha e imensa dívida com a França — e o futebol não é uma delas, *évidemment*.

No Rio, sentimos a França *partout*, nas ruas e praças do centro, em prédios como o Biarritz, na praia do Flamengo, na Maison de France, na Casa França-Brasil. Seria de bom-tom começarmos nosso *tour* por uma confeitaria da rua Sete de Setembro. A Cavé, *bien sûr*. É uma pequena relíquia da *Belle Époque* carioca e um marco da forte influência que a cultura francesa sempre exerceu sobre a gente, sobre nossos poetas e escritores, sobre nossos arquitetos e até sobre aqueles que, doutrinados pelos ideais da revolução que pôs abaixo a Bastilha, ajudaram a fazer a independência do Brasil.

Além da Cavé, havia ainda a Lallet e a Carceler. Chegamos a desfrutar uma filial informal do célebre Chat Noir de Montmartre, o *point* mais badalado de Paris no fim do século 19, aonde Maupassant, os irmãos Goncourt e Toulouse-Lautrec iam se divertir. No Chat Noir carioca, as cançonetas francesas dividiam o espaço com as brasileiras. A se acreditar no testemunho do cronista João do Rio, as gírias que lá dentro temperavam as conversas e as fofocas eram predominantemente parisienses.

O francês era, então, a segunda língua dos nossos literatos, sempre em dia com as novidades, trazidas por uma das várias livrarias de nome francês. Na mais famosa delas, a Garnier, Machado de Assis tinha cadeira cativa. Também era nela que os intelectuais brasileiros e os oficiais das Forças Armadas identificados com os ideais republicanos adquiriam os escritos do pai do Positivismo, Auguste Comte, o pensador francês que talvez mais discípulos tenha feito no Brasil. Na esteira de suas doutrinações cientificistas, não só mudamos de regime político como ganhamos um jornal. Fundado pelo francês Pierre Plancher, o *Jornal do Commercio*, o mais antigo do país, instalou sua primeira redação no nº 47 da rua da Alfândega, no centro do Rio, em 1827. Em 1935, uma segunda Missão Francesa, quase do mesmo tamanho da que aportara no Rio em 1816, veio ajudar a fundar a Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. Dela faziam parte, entre outros, o antropólogo Claude Lévi-Strauss e o cientista social Roger Bastide. A presença desse grupo colocou em circulação por aqui todas as criações inovadoras do pensamento francês moderno e, de certo modo, preparou o terreno para a chegada do existencialismo de Sartre, Camus e, *pourquoi pas?*, da Chiquita Bacana do Braguinha.

Foi em Paris que Glauber buscou a paz que não tinha no Brasil dos milicos para continuar a filmar

Entre as muitas coisas que o Brasil deve à França, a imagem ocupa um lugar de especial destaque. Coube a um francês tirar a primeira foto de nosso país. Na manhã do dia 17 de janeiro de 1840, quando a corveta L'Orientale, de passagem pelo Rio, ancorou no cais Pharoux, o abade Combés assestou uma primitiva câmera fotográfica na direção do chafariz da praça XV e registrou não só a praça, mas até o Mosteiro de São Bento. Quando, graças ao engenho dos irmãos Lumière, a imagem ganhou movimento, o Brasil não demorou a fazer pose. O cinema levou menos de um ano para chegar a uma sala da rua do Ouvidor.

Numa cidade de perfil afrancesado, já então cheia de cafés-concertos que, até no nome — Moulin Rouge, Follies Bergère — imitavam os de Paris, as primeiras salas de exibição cinematográficas só podiam se chamar Paris, Parisiense, Pathé e Odeon. Ou então Palais, de onde os Oito Batutas, comandados por Pixinguinha e Donga, saíram para uma gloriosa turnê européia cujo ponto alto foi Paris. A viagem do grupo, financiada pelo milionário Arnaldo Guinle, quase virou filme. Infelizmente, naquela época, o cinema brasileiro ainda não dispunha de recursos para uma produção internacional. A bem da verdade, nosso cinema era então um ilustre desconhecido no exterior, inclusive na França, a meca da cinefilia.

E desconhecido continuou até 1952, quando *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, levou o prêmio de Melhor Filme de Aventura no Festival de Cannes. Entre essa reverência e a segunda, dez anos depois, quando *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, ficou com a Palma de Ouro, o cinema deu muitas voltas. Foi nesse período que a revista *Cahiers du Cinéma* consagrou-se como a bíblia da crí-

Pássaro Apaixonado, da francesa Niki de Saint Phalle: quem sabe a herança que vem do futuro

FOTO REPRODUÇÃO

tica cinematográfica, forjando em sua redação os futuros diretores da Nouvelle Vague, como Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer. O adolescente Glauber Rocha o lia avidamente.

Os franceses também possuíam a mais prestigiada das escolas de cinema, o Institute des Hautes Études Cinématographiques de Paris, o popular IDHEC, freqüentado por vários brasileiros, alguns dos quais participariam ativamente na criação do Cinema Novo. Eduardo Coutinho, autor de *Cabra Marcado para Morrer*, estudou no IDHEC, por onde também passou o mais carioca dos moçambicanos, Ruy Guerra. Foi em Paris que Glauber buscou a paz que já não podia ter no Brasil e os recursos para filmar. Também foi lá que surgiram os primeiros livros sobre ele e sua obra. O mais denso e apaixonado trazia a assinatura de uma crítica do *Cahiers du Cinéma*, Sylvie Pierre, que chegou a morar nestas paragens, seguindo o exemplo de Georges Bernanos, Paul Claudel, Darius Milhaud, Brigitte Bardot e outros menos votados.

Como dizia a canção, "*C'est une longue histoire d'amour*". Ou foi, até o dia em que nos enrabichamos pelos norte-americanos.

MERCADO ABERTO

To be or not tupi

O "descobrimento" e a romantização do índio são falsos

Por **Jorge Caldeira**

A antecipação das comemorações dos 500 anos de Brasil é salutar: pelo menos dará tempo de pensar o que, afinal, vai ser comemorado. A palavra *descobrimento* me dá urticárias. Que ela seja empregada por um português, vá lá. Afinal, era isso mesmo que eles estavam fazendo: tentando descobrir. Mas o que era novidade para português torna-se outra coisa vista da terra, não das caravelas. Aquela terra tinha gente que conhecia havia milhares de anos o pedaço e que recebeu muito bem os tipos esquisitos que desembarcaram. Com toda certeza, do seu ponto de vista, não houve *descobrimento*.

Essa diferença de pontos de vista é até hoje um problema fundamental para o país. Naquele momento, havia dois modos de olhar as coisas — e nenhum deles vem a ser exatamente o brasileiro. Nosso lugar no mundo ainda não está fixado para nós mesmos. Comemorar o *descobrimento*, como muita gente está pensando, não é mais que macaquear a visão do português, e, no fundo, reforçar a visão colonialista. As pessoas que pensam assim, em geral, gostam de se ver como gente civilizada no meio da barbárie, como os portugueses muitas vezes se viam.

Mas basta uma olhada ao redor para percebermos o quão caipira, local, boboca, essa atitude é. Alguém já ouviu falar de um norte-americano comemorando o *descobrimento* da Virgínia ou de algum argentino festejando o *descobrimento* do rio da Prata? A idéia de que o mundo está fora, lá longe, e que de lá vêm nossos melhores valores é uma típica idéia de interioranos: gente que sonha com metrópoles distantes, pessoas fabulosas que imagina só existir lá longe.

Evidentemente, também existe a bobagem inversa: construtores da imagem do índio idílico, ecológico, inocente, amoroso, etc. Gente que explora uma velha história em quadrinhos: tinha a turma do bem, que foi massacrada pela turma do mal. Então agora está na hora de usar o momento dos 500 anos para protestar em favor dos fracos e oprimidos, etc. Nesse caso, há uma incurável e inversa romantização do lado *de dentro*. Desde os tempos de José de Alencar, falsificar índios vem sendo uma atividade tão fácil como tentadora. Afinal, não existem muitos índios para reclamar, e o papel aceita tudo. Os mais ativos no ramo já devem estar preparando os protestos de sempre para repetir as bobeiras de sempre.

> O Brasil tem a comemorar o encontro que resultou numa rica herança

Para mim, a única coisa que merece ser comemorada nos 500 anos são os dois marujos que saltaram fora da pequena caravela para ficar no Brasil. Naquele momento, deixaram de ser portugueses. Com toda certeza, jamais se tornaram índios. Estes, os brasileiros. Este, o surgimento de uma novidade efetiva. Novidade sem nome, novidade cujo traçado não pode ser recomposto a partir de documentos. Se o Brasil tem alguma coisa a comemorar nos 500 anos é justamente esse encontro, que resultou na mais rica herança que temos a preservar, a herança que nos torna democráticos. Uma flor frágil, sobrevivente dos milhares de desastres narrados em nossa história. Esse é, eventualmente, o Brasil que pode dar certo e que merece ser comemorado. Sem muito português e sem muito índio.

NOVAS MITOLOGIAS

Banquete de Equívocos

Oswald confundiu mais o futuro do que seu presente

Por **Fernando de Barros e Silva**

"Oswald de Andrade é um problema literário. Imagino, pelas que passa nos contemporâneos, as rasteiras que não passará nos críticos do futuro." Antonio Candido iniciava assim seu ensaio *Estouro e Libertação*, texto escrito a quente, em 1944, dez anos antes da morte de Oswald, quando o autor ainda estava a pleno vapor, e sua obra, em curso. Com o recuo do tempo, fica ainda mais fácil perceber o quanto Candido acertou a mão. Sua interpretação da trajetória oswaldiana é, ainda hoje, uma pequena obra-prima. Tratava-se, já naquela altura, de separar "o escritor do personagem de lenda" a fim de que o primeiro não se perdesse no segundo.

Já então, a mitologia em torno do autor obliterava a avaliação de seus livros. Agitador, desbocado, panfletário, polemista — tudo isso também era Oswald, e foi, sem dúvida, o folclore que ele ajudou a criar em torno de si mesmo que, em parte, o transformou no personagem literário talvez mais festejado e cultuado do país. Primeiro foram os poetas concretos, que lhe exaltaram o vanguardismo; depois, Zé Celso e o tropicalismo, que incorporaram sua irreverência à cultura de massa e atualizaram a equação entre o Brasil arcaico e o moderno devidamente filtrada pela lente da antropofagia. Desde esse tempo, o legado modernista, mais do que simplesmente oswaldiano, foi se tornando mais e mais hegemônico. O coloquialismo, o trocadilho fácil, a tirada instantânea, o piadismo — tudo isso está na base da linguagem publicitária que ocupa a TV e compõe o essencial do repertório de jovens que dominam com dificuldade crescente os rudimentos do idioma. Suspeito, no entanto, que Antonio Candido estava certo. A despeito do que lhe reservou o destino, o inventor de *Serafim Ponte Grande* continua dando tombos monumentais na crítica. Tome-se o exemplo recentíssimo da anterior (e boa) edição de **BRAVO!**, cuja capa foi dedicada aos 70 anos do *Manifesto Antropófago*. Desde os títulos — *70 Anos de Equívoco*, na capa, e *Muito Barulho por Nada*, na página interna — percebe-se o propósito iconoclasta, a intenção tipicamente oswaldiana de fazer alarido, polemizar, destruir mitos. Lançam-se contra o escritor as suas armas — e o tomate espatifado em seu rosto que ilustrava a capa dispensa maiores digressões. Dentro da revista, seis textos tratavam de destrinçar a herança antropofágica. Os autores foram escolhidos a dedo, como a formar, entre estudiosos do assunto, um leque de interpretações, da mais simpática à mais demolidora.

A contribuição milionária de todos os equívocos

FOTO DONAIRE

A despeito das nuances, dos diferentes enfoques e da qualidade díspar dos textos, quase todos reconhecem na fase heróica do modernismo, em Oswald e no manifesto um marco importante da cultura brasileira. À exceção de um, Bruno Tolentino, não por acaso o ensaísta que recebeu mais destaque na edição, abrindo a seqüência de artigos. Vale a pena ver mais de perto essa obra, pois é aqui que está a graça da coisa e o interesse contemporâneo dessa polêmica.

Pinço trechos que me parecem ilustrar o espírito e as intenções de Tolentino. Diz ele: "Que nos revelam as cambalhotas de 22 que a linguagem cristalina do Conselheiro Aires não nos tivesse dado a perceber entre Esaú e Jacó? (...) Nada nos deu de verdadeiramente universal que enriquecesse a língua que se queria subitamente autofágica já que o banquete devorou sobretudo a nossa gramática. (...) A poética modernista foi o subproduto de subpoetas, uma receita de liberdade que se resumia à incompetência formal mais libertária e culmina hoje num relaxamento idiomático de cunho improvisatório".

Conceda-se ao poeta furibundo que tem razão ao identificar no movimento modernista uma das fontes do discurso dominante em nossa época. A antropofagia, por sua vez, exauriu-se historicamente como recurso estético. Transformou-se numa espécie de ferramenta *ad hoc*, da qual não se pede a data de fabricação nem se questiona o prazo de validade. Virou um estilo a mais que se consome no mercado. O problema dos conservadores como Tolentino, no entanto, não é que não tenham nenhuma razão, mas que parem de pensar no meio do caminho, evitando as pedras. Perguntas: em que medida o destino histórico do modernismo foi um desdobramento de seus traços intrínsecos e em que medida se processou à sua revelia, em razão de causas, por assim dizer, externas? Por que razões, afinal, o modernismo, que não era apenas uma brincadeira com a língua, mas uma reação ao beletrismo e às estruturas mentais e práticas de uma sociedade patriarcal, acabou incorporado ao discurso hegemônico e conformista, em detrimento de suas pretensões libertárias e de sua intenção de chegar mais perto do país real? São questões espinhosas, mas que não podem responder aqueles que agem como se esses objetivos libertários tivessem sido realizados (caso típico dos concretistas) ou aqueles que julgam que eles nunca existiram, aqueles para quem todo o programa modernista se resumia a um esforço de desgramaticalização, a uma espécie de assalto descompromissado à língua (caso de Tolentino).

> Vê-se em **BRAVO!** o propósito iconoclasta e oswaldiano de fazer alarido, polemizar, destruir mitos

É porque exibe uma visão pernóstica e ornamental da cultura (oh, a herança de Camões!), porque se apresenta como uma espécie de guardião do padrão culto, ou bacharelesco?, estuprado, como se estivesse esgrimindo na peleja da eternidade, que Tolentino vê no modernismo apenas a "segunda gritaria do Ipiranga". O seu passadismo militante se nutre de uma concepção primitiva, essa sim, das relações entre literatura e história. "O erro ter corrido na mesma pista inexistente" (Oswald de Andrade).

Não deixa de ser engraçado que ele, assim como seus arquiinimigos, os concretistas, misturem na mesma prosa a retórica parnasiana (o que são os ensaios de Haroldo de Campos?) e o gosto pelo polemismo cujo traço principal não é exatamente a elegância (vide a troca de insultos entre Tolentino e Augusto de Campos em 94). Oswald daria boas risadas vendo essa gente se consumindo entre cachimbadas de erudição. É por causa de coisas assim que o Brasil continua sendo um prato cheio para o banquete do antropófago. ■

O traidor da natureza

Manoel de Barros, o poeta lido como um cultor da natureza, rejeita o rótulo de ecológico, expõe as matrizes cultas de sua poesia original e nada espontânea e cede a **BRAVO!**, com exclusividade, um poema de seu novo livro, ainda inédito. **Por Rodrigo Brasil e Reinaldo Azevedo**

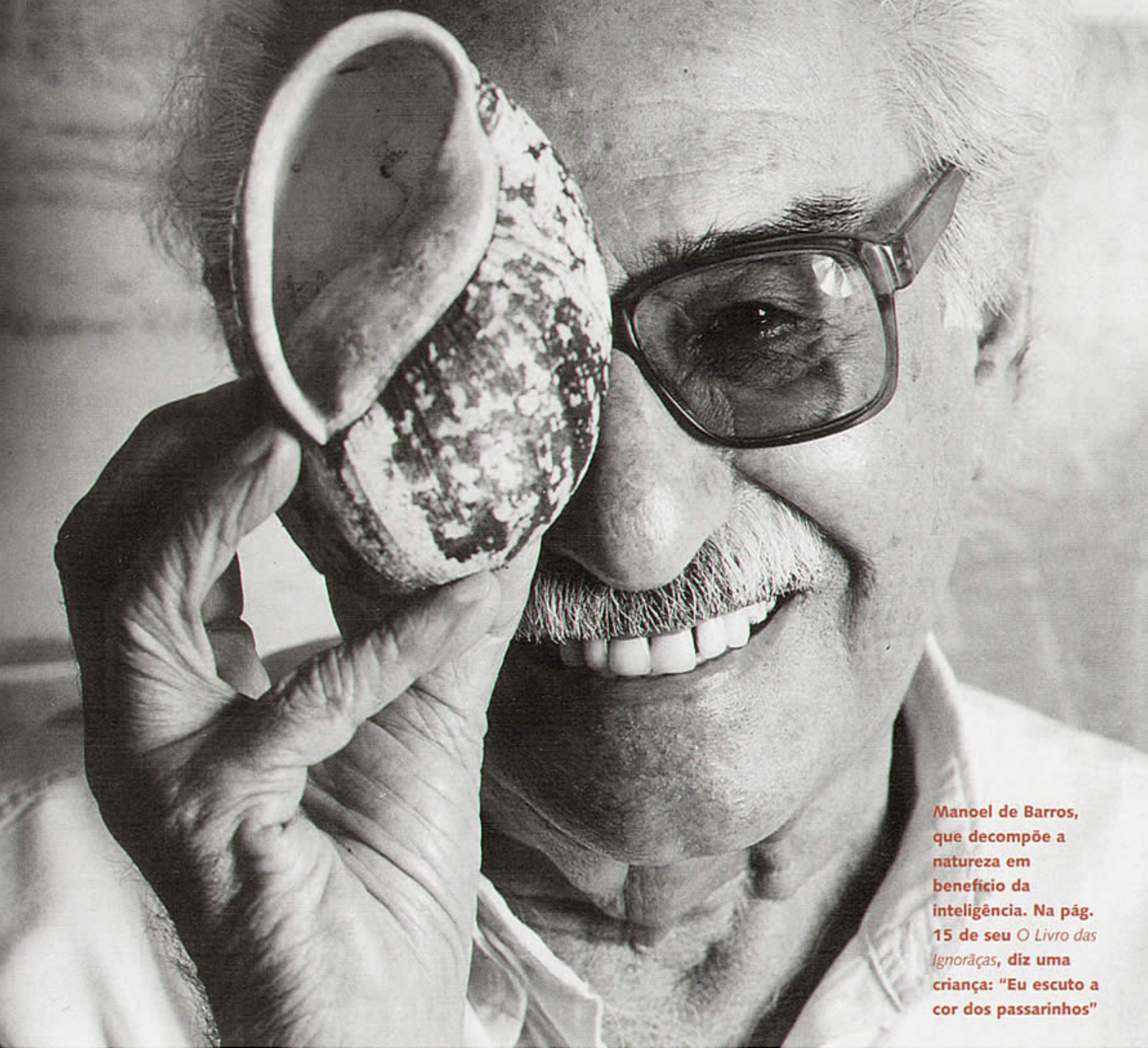
O poeta Manoel de Barros não se contenta com a fórmula algo manjada de ser "um fingidor (...) que chega a fingir que é dor", etc. ... Aos 81 anos, ainda escrevendo os poemas que vão compor seu 15º livro — *Para Encontrar o Azul Eu Uso Pássaros* —, esse apaixonado por Freud é um enganador, que usa a natureza para despistar o leitor de uma poesia culta, informada, construída com tal rigor que chega a parecer que é inspirada. "Não acredito em inspiração, anoto tudo em um caderninho", diz. Quatro ou cinco anos depois, ele afirma, volta às anotações "para catar os poemas" que estão lá escondidos.

A maior injustiça que se pode cometer, portanto (e ela tem sido reiterada), com a obra do poeta acidentalmente pantaneiro é considerá-lo um cultor espontaneísta da natureza ou da ecologia, esse — com algumas exceções — neobobismo contemporâneo que exibe de boas intenções o que não pode expor de pensamento: "Minha obra tem um lastro da terra, mas não gosto de ser chamado de poeta ecológico — não dou muita importância a isso. Poeta é o sujeito que mexe com palavras. Tenho minha linguagem própria, que descobri, que não tem nada de ecológico".

Como toda grande poesia, a de Barros trata do destino do homem, do medo da morte, da sombra da infância se projetando sobre o adulto, da busca da felicidade e conseqüente contencioso de frustrações e da face oculta de um Deus (creia-se ou não nele) que nos perseguem vida afora. Ele traduz essas preocupações em lagoas de significação plenas de imagens pantaneiras porque é essa, afinal, a sua vivência, a sua verdade. Usa essas imagens, como diz, para "esconder-se", mas acaba revelando, como queriam Freud e Machado de Assis (um dos preferidos do poeta), que "o menino é o pai do homem".

Mas é só. No mais, Manoel de Barros, descoberto para um público mais amplo por Millôr Fernandes na década de

FOTOS DO PANTANAL DE ROBERTO LINSKER

RETRATOS DE MARCELO BUAINAIN

Manoel de Barros, que decompõe a natureza em benefício da inteligência. Na pág. 15 de seu *O Livro das Ignorãças*, diz uma criança: "Eu escuto a cor dos passarinhos"

80, é um homem cosmopolita, que bebe confessadamente nas águas turvas de onde saíram os textos cristalinos de Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé e Ezra Pound, entre outros. Desse universo e das memórias de um "menino antigo" vai tecendo os seus cantos, como o poema – *Fragmento 14* – que comporá o novo livro, cedido a **BRAVO!** com exclusividade (*leia nas páginas adiante*). Tomando "um uisquezinho" para tentar se livrar da depressão que lhe traz o crepúsculo, Manoel de Barros recebeu a reportagem em sua casa, em Campo Grande, para a entrevista que segue, toda ela anotada a caneta. O poeta não permitiu que a conversa fosse gravada porque não fala "com ferros".

BRAVO!: A natureza, em sua poesia, é só pretexto para o sr. estabelecer relações de pensamento, ilações filosóficas. O sr. é um falso poeta da natureza?

Manoel de Barros: Minha obra tem um lastro da terra, mas não gosto de ser chamado de poeta ecológico – não dou muita importância a isso. Poeta é o sujeito que mexe com palavras. Tenho minha linguagem própria, que descobri, que não tem nada de ecológico. Fui criado no Pantanal, onde vivi até os 8 anos. Se as palavras que me chegam mais comumente são do brejo, é devido ao meu lastro existencial, que reflete um pouco a terra. Nossa vivência, principalmente nossa infância, é o que a gente carrega para o resto da vida. Tenho um lastro de coisas ínfimas, mas sou principalmente criado pelas palavras. Elas inventam a gente mais do que a gente a elas. Elas me ocorrem. Costumo dizer que só tenho 81 anos e muita infância para trás. O livro está dentro da gente. Tenho a convicção de que a poesia começa no desconhecer, no subconsciente, e não a partir da sabedoria.

O sr., com uma apreensão cínica da natureza, e Adélia Prado, com uma apreensão cínica do catolicismo, se igualam no alheamento em relação aos temas ditos modernos. O sr. vê essa proximidade entre ambos?

Sim. O que faço é metalinguagem. Tenho a pretensão de que meu personagem principal seja a palavra. O poeta precisa descobrir a linguagem para não imitar os outros. Em poesia, a razão não está com nada, a insensatez funciona melhor. Por trás da criação, não está a teoria, mas minha vivência.

Em entrevista à revista *República*, o crítico Wilson Martins cita a sua poesia como exemplo de superfaturamento crítico. Ele afirma que o sr. não faz poesia, mas expõe tiradas filosóficas. Ao escrever, o sr. projeta sua intenção apenas no que diz ou também na forma como diz?

Expresso-me especialmente pela forma de dizer. Assunto é coisa banal. Roland Barthes dizia que o que se sabe hoje do homem, Cristo já sabia e dizia melhor do que nós: suas palavras carregavam a eternidade. Não tenho nenhuma intenção de ser um filósofo. Tenho muito gosto é pela maneira de dizer. Meu gozar é no fazer verso. Sou um homem de idade, tenho uma sabedoria que a idade me deu. Posso julgar de uma maneira pessoal, e não pela leitura. O homem vai ficando velho e sábio. Adivinhar vem do verbo latino *divinare*, que guarda semelhança com o divino.

O cenário pantaneiro (acima) é apenas o lastro de memória de um poeta culto, que rejeita a alcunha de "ecológico". É ele quem diz: "Meu trabalho não é ideológico, agrega o valor das coisas pequenas. Já fui do Partido Comunista. Atualmente, sou mais um humanista. Minha poesia quer exaltar as coisas pequenas. Desde Gogol, em *O Capote*, iniciou-se a tradição de cantar os homens sem heroísmo, exaltar o pobre diabo e o ser *despoderoso*. Essa tendência ganha força no marxismo e no socialismo. Minha poesia está em sintonia com essa ascensão do rebotalho"

Obra Completa

Poemas Concebidos sem Pecado – 1937
Face Imóvel – 1942
Poesias – 1956
Compêndio para Uso dos Pássaros – 1960
Gramática Expositiva do Chão – 1966
Matéria de Poesia – 1970
Arranjos para Assobio – 1980
Livro de Pré-Coisas – 1985
O Guardador de Águas – 1989
Gramática Expositiva do Chão (Poesia Quase Toda) – 1990
Concerto a Céu Aberto para Solos de Ave – 1991
O Livro das Ignorãças – 1993
Livro sobre Nada – 1996

O sr. sempre diz que seu primeiro livro é o melhor. Por que continuar então?

A evolução de meu trabalho em relação ao primeiro livro é lingüística. Também me tornei mais fragmentado, o que é conseqüência do mundo moderno, sem ideologias. Com o tempo, a gente perde a unidade divina.

O sr. disse que sua poesia é 10% mentira e 90% invenção. Além de ser uma frase de efeito de um poeta, o que isso quer dizer realmente?

Quando você chegou a minha casa, eu poderia ter dito que estava retornando de um bar. Seria mentira. Já a invenção tem a ver com nosso interior, com nossas frustrações. A imaginação busca essas coisas para poder reluzir. Não sou um sujeito doente, um esquizofrênico, porque ponho meus conflitos para fora por meio da escrita. Minha poesia não é cerebral. Não sou um concretista. O concretismo já está no fim. Nem é má vontade minha. Eles são chatos mesmo. Acuso-me por não poder gostar daquele troço.

O poeta latino Horácio dizia que é preciso limar o poema até que ele chegue ao ponto, mas advertia de que não se deve lapidar demais para que não fique falso. O sr. segue essas recomendações?

Eu mudo bastante, lapido os poemas. Não acredito em inspiração. Primeiro, anoto tudo em meu pequeno caderninho, juntando minhas experiências existenciais e lingüísticas. Quando termina essa fase, que dura dois, três, quatro anos, vou aos cadernos para catar os poemas e dar-lhes a forma definitiva. Escrevo a mão e a lápis. Jamais rabisco; uso borracha e desmancho. Escrevo as coisas, junto durante algum tempo e depois cato os trechos e monto o poema. Para o novo livro, por exemplo, criei o poema *Jogo de Amar* em 12 partes. O trabalho do poeta é esse.

O sr. é lido como um Guimarães Rosa da poesia. Ocorre que sua poesia parece intencionalmente mais culta do que a apreensão que Rosa fazia do homem sertanejo. Embora houvesse na obra dele muita elaboração, havia uma tentativa de esconder essa apreensão...

Tenho muita parecença com o Rosa. Nós temos uma relação saudável com a linguagem erudita. Porém ele mostra mais o caipirismo, e eu mostro mais o meu lado de leitor. Mas ele era muito mais culto do que eu. Tive uma convivência pequena com ele. Ele também tinha um caderninho onde anotava as coisas que via, era muito descritivo.

Com a poesia de quem dialogam os poemas de Manoel de Barros?

Sou leitor de Guimarães Rosa. Gosto de João Cabral de Melo Neto, Augusto dos Anjos, Manuel Bandeira, Fernando Pessoa e Camões. Leio muito o Padre Vieira. Foi ele que me desvirginou para a linguagem, foi meu iniciador. Dos estrangeiros, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Pascal, Montesquieu, Rabelais e Proust estão entre os autores de que mais gosto. Sou muito apegado à literatura de língua francesa. Morei um ano nos Estados Unidos, onde tomei gosto pela literatura de língua inglesa, especialmente T. S. Eliot, Ezra Pound e Stephen Spender.

Abaixo, a mesa de "prosear" num boteco perdido no tempo sem tempo do Pantanal, onde Manoel de Barros, às vezes, escuta a conversa dos peões e se reconhece: "Saí de Campo Grande com nove anos e fui para o Rio de Janeiro. Só voltei depois de 14 anos, já bacharel em direito. Saí do internato aos 16 e fiquei em uma pensão no Rio. Aprendi francês e latim no colégio São José, no Rio, ainda no curso ginasial"

O sr. é parte de uma tradição literária brasileira?

Não, eu criei um estilo próprio. Já me chamaram de poeta da geração de 45, mas não aceito isso. Eles queriam tornar a linguagem uma coisa imaculada. Sou um estuprador da gramática.

O que faz um homem culto viver recluso em Campo Grande? É timidez? O sr. teme se expor?

Eu não me sinto isolado. Tenho apartamento no Rio, leio jornal, assisto aos noticiários e debates da TV, leio os jornais do Rio e São Paulo, estou antenado. Assisto até a novelas. Em Campo Grande, a gente tem de tudo. Só não tem livro que preste, mas pode-se encomendá-lo rapidamente. Uma vez abri uma livraria junto com minha filha e minha mulher. Os amigos aconselharam-me a vender best sellers, mas encomendei apenas Machado, Joyce, Vieira, Euclydes da Cunha, coisas que enriquecem a sensibilidade. A obra completa de Proust, por exemplo, passou-se um ano sem ninguém comprar. Encomendei a obra de Joyce, ninguém comprou. Vendia dicionários, algum José de Alencar, Machado, mas era só. Desisti.

Almoçando com Manoel

Em casa, o escritor usa palavras retas, e não a fala torta da poesia.

Por José Castello

Na primeira vez em que falei com o poeta Manoel de Barros, as palavras lhe pesavam, sua voz era um fio e eu imaginei um homem triste, de calças arregaçadas, pés atolados de terra, preso a um fio de telefone que arrastava, como um animal perigoso, até o quintal. Eu terminara de ler o *Livro de Pré-Coisas*, que o poeta lançou em 1985, e minha imaginação estava encharcada pelas imagens dessa leitura. Era com elas, com essas imagens errantes que se formam em nosso espírito quando lemos um poeta, que eu construía meu retrato pessoal de Manoel. A voz agora o confirmava.

No *Livro de Pré-Coisas* está escrito: "No pantanal ninguém pode passar régua. (...) A régua é existidura de limite. E o pantanal não tem limites". O pantanal, é claro, é Manoel — os limites borrados transformam homem e paisagem em uma só entidade. É Manoel quem não tem limites, é seu retrato, em conseqüência, que não pode ter margens. Tudo parecia em seu lugar.

No mesmo livro, Manoel de Barros traça o retrato de Bernardo, um homem que há muito se recusa a falar. Em sua cabeça, os pássaros e as galinhas se aninham; filhotes de porcos, cachorros, bezerros saltam para seu colo. Manoel descreve: "Era um ente irresolvido entre vergôntea e lagarto. Tordos que externam desterro sentavam nele. Sua voz era curva pela forma escura da boca".

Apressado, tomei Bernardo por Manoel. Dissolvidas uma na outra, as duas imagens (uma arrancada do texto, outro de minha imaginação) se fundiram. Elas vinham, agora, sintetizadas naquela voz, leve, que me respondia com delicadeza.

Em telefonemas seguidos, negociei com o poeta uma entrevista, que ele sempre tratava de adiar. "Não tenho nada para dizer", justificava. "Você vai se decepcionar." Por fim, aceitou responder por escrito a algumas perguntas. Apressei-me em redigi-las. Eu as despachei pelo correio em janeiro de 1996. Em fevereiro, viajei de férias e me esqueci de Manoel. Ao retornar, quarenta dias depois, deparei com o questionário a um canto de meu escritório. Pensei: "São perguntas que ficarão para sempre aguardando uma resposta".

Estava errado. Dias depois, pelo correio, chegavam algumas folhas amassadas, em que Manoel respondia pacientemente minhas perguntas. Eram respostas contidas, mas sinceras, que reafirmavam a imagem de um homem tímido, para quem as palavras têm um perigoso poder de erosão. Elas me renderam, ainda assim, uma entrevista, publicadas depois em *O Estado de S. Paulo*.

Manoel me disse: "Gosto de inventar. Quem descreve não é dono do assunto; quem inventa é". Filosofou: "Exploro os mistérios irracionais dentro de uma toca que chamo *lugar de ser inútil*". E disse mais: "Tenho medo que a ciência acabe com os cavalos, com a luz natural, com as fontes do ser".

A primeira declaração me dava a liberdade de inventar, para meu uso, o Manoel de Barros que eu bem entendesse. "Você vai se decepcionar", ele me advertira, dando a entender que era mais prudente continuar apenas com as palavras. A segunda declaração me apontava a fonte da poesia de Manoel: o mundo das inutilidades. A terceira reforçava em mim a figura de um Manoel de Barros magrela, de pés na lama, fumando seu cigarro de palha entre galinhas e passarinhos, escrevendo ao anoitecer, de cócoras, diante do sol que coalha no horizonte.

O tempo passa. Por fim, ele aceita me receber pessoalmente. Agora, em um vôo da rota São Paulo–Campo Grande, medito sobre o homem que me espera. Distraio-me do medo lendo a *Gramática Expositiva do Chão*, livro que reúne toda a obra de Manoel desde os *Poemas Concebidos sem Pecado*, de 1937, até *O Guardador de Águas*.

A aterrissagem em Campo Grande, depois de longa espera pelo que o piloto denominou "uma brecha", é dramática — o aparelho, ciscando o asfalto, me lembra uma galinha tonta. Nessa chegada tumultuosa, todos os meus temores parecem se confirmar: piso, finalmente, um território primitivo, de natureza revolta e homens calados.

Ele me achará ridículo com minhas teses de geladeira e minhas anotações. Tentarei me agachar no quintal ao seu lado; cairei de quatro na lama. Tentarei acompanhá-lo em seu silêncio meditativo; cairei no grotesco. Tentarei agradá-lo com insinuações a respeito de meu amor pela vida natural; ele entenderá que trapaceio e me odiará. E se fechará em seu silêncio de pedra.

Do hotel, telefono para avisar que já estou em Mato Grosso. Marcamos nosso encontro para as dez horas

Barros teme que a ciência "acabe com os cavalos", mas sabe que a superação do espontaneísmo responde pelo melhor de sua literatura: "Comecei a escrever aos treze anos. Aos 19, já tinha preocupação lingüística. Padre Vieira me trouxe o entusiasmo pela linguagem, pela sintaxe"

Acima, alguns dos livros de Manoel de Barros, que compôs uma obra que ele quer única. Livre para escrever, defende o seu *ócio com dignidade*: "Acordo às 5h, faço minha higiene, tomo um guaraná, em seguida tomo café e, das 7h às 12h, fico lendo, pesquisando o dicionário, matando mosca. O ócio é muito importante. Quando cuidava da fazenda, não criava nada"

O sr. se vê longe dos acontecimentos culturais?
Considero um privilégio ter em Campo Grande uma disponibilidade para a leitura que o ritmo de outras cidades talvez não oferecesse. Mas não tenho buscado nada novo, estou sempre relendo minhas principais influências. Aqui não tem teatro, o que faz bastante falta. Já os cinemas geralmente exibem somente filmes de bangue-bangue. Vi todos os filmes iranianos. Também gosto muito do cinema italiano, Fellini, Antonioni, Vittorio de Sica (especialmente *Ladrões de Bicicleta*), e também do francês. Gostei muito daquela produção da Croácia, *Antes da Chuva*. Charles Chaplin para mim é o gênio do século. Jim Jarmush é outro grande diretor, mas parece que Hollywood prefere deixar os independentes de lado.
Apesar de se manter distante de polêmicas, sua poesia é saliente ao exibir uma maneira de ver o mundo. O sr. se sente um provocador?
Não, de modo algum. Sou um inocente nesse negócio. Não tenho a intenção de ofender nem provocar. Minha poesia é muito intuitiva. Quisera que fosse mais primitiva! Eu li livros de mitologia indígena e vivi muitos anos com índios chiquititos, da Bolívia. Gostava de tomar *chicha* — uma aguardente de milho — e pescar. Eu tinha fascinação pelas línguas primitivas indígenas. Eles, primeiro que a gente, fizeram árvore virar tatu, criança nascer de árvore. O poeta é um inocente que é ligado a essas coisas primitivas, apesar dos estudamentos.
O poeta Mário Faustino chegou a criticar Carlos Drummond de Andrade por este não participar dos debates estéticos de sua época. O sr. também evita discussões. Esses debates são inúteis?
Para a poesia, sim. Um professor de poesia não está com nada, pois ela não pode ser ensinada. Quando combino o sentido com o ritmo das palavras para produzir uma ressonância verbal, essa habilidade é produto de um dom, é uma coisa que se recebe. O estudo pode aprimorar.
Seus poemas parecem recorrer sempre a uma certa obsolescência do mundo que o cerca. São metáforas das inutilidades humanas?
Faço poesia sem importância. Tenho esse jeito de cabeça baixa. Acho que nasci com o olhar para baixo. Tenho uma revolta contra a injustiça social. São os pobres seres que me fascinam. Sou uma pessoa que se liga muito ao pobre ser humano — inclusive metaforicamente — como a pobreza de um milionário com dor de corno. Fascina-me explorar coisas e seres desimportantes.
O sr. acredita num mundo transcendente?
Sou absolutamente crente em Deus. Acredito no transcendente. Acho que nós temos de ser religados à natureza. Religião vem do verbo latino *religare*. Sou católico a meu modo.

FOTOS REPRODUÇÃO

da manhã seguinte. No café da manhã, limito-me a algumas fatias de mamão, um suco de maracujá, umas laranjas. Quero ter o espírito leve para me defrontar com o poeta. Para ser digno dele.

Quando o táxi me deixa em frente de sua casa, na rua Piratininga, sou tomado pelo primeiro espanto. O muro é alto, impecável em seu cimento lustroso, e há uma porta bem trancada, impessoal, com um moderno interfone. Eu, que esperava uma varanda ladrilhada dando para a rua, uns cachorros latindo, o piado de pássaros em gaiolas de bambu. Chego a abrir a agenda para confirmar o número da casa. Está correto.

Ainda desconfiado, toco a campainha. Manoel, ele mesmo, vem me atender. É baixo, sim, mas gorducho, com o ar bonachão, e uma certa satisfação contida, uma nobreza que me desarma. Mora numa casa moderna, em que, espremida em espaços estreitos e bem planejados, a natureza é substituída pelo paisagismo. O pantanal está muito distante.

Entro, e tudo desmente o que eu tinha imaginado. Quando começamos a conversar, ouço suas palavras retas, sem ambiguidades, e não a fala torta da poesia. Manoel, aos 80 anos, é um *gentleman* que toma uísque importado e veste roupas vincadas. Eu o imaginei magro e triste, mas ele é gorducho e enérgico. Eu imaginei um homem inseguro e inadaptado, e ele é um senhor firme, que se move com altivez. Eu imaginei um homem ingênuo, que passasse os dias entre cachorros e passarinhos, e agora devo aceitar que Manoel de Barros não é a figura que eu tirei de seus poemas. Poemas e poeta estão separados por um abismo.

Ainda apreensivo, exponho meu rol de perguntas. Manoel começa falando de uma longa viagem, sem destino, que fez pela América Latina quando era jovem. O passado o protege. Só queria visitar lugares decadentes, sem futuro, paisagens destroçadas. "O que você fazia durante a viagem?", pergunto. "Não fazia nada", ele me diz – e ali, entre goles de chicha e noites agitadas em postos de gasolina, começou a ruminar o *Livro sobre Nada*.

A idéia do livro veio de uma frase de Flaubert: "O que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada". Um livro sobre desutilidades. Há no livro de Manoel um personagem, Mano Preto, que "não tinha entidade pessoal, só coisal". Na trilha da Bolívia, empoeirado, sem destino, ele já buscava o coração das coisas.

As idéias puxam umas às outras e logo percebo que minha lista de perguntas não dá conta de Manoel. Ele se lembra do avô que lia com o livro de cabeça para baixo. Estava "deslendo". Também eu devo me esquecer da lógica para começar a entendê-lo. Devo deixar de ser jornalista.

O homem não cabe na profissão. Depois da viagem, Manoel voltou para a vida comum da cidade e se formou em direito. Tentou exercer a advocacia, mas não conseguiu. Na primeira vez, diante do

Remexo com um pedacinho de arame nas minhas/ memórias fósseis./ Tem por lá um menino a brincar no terreiro/ entre conchas, osso de arara, sabugos, asas de caçarolas etc./ E tem um carrinho quebrado de borco/ no meio do terreiro./ O menino cangava dois sapos e os botava a arrastar/ o carrinho./ Faz de conta que ele carregava areia e/ pedras no seu caminhão./ O menino também puxava, nos becos de sua aldeia, por um barbante sujo, umas latas tristes./ Era sempre um barbante sujo./ Eram sempre umas latas tristes./ O menino hoje é um homem douto que trata com/ física quântica./ Mas tem nostalgia das latas./ Tem saudades de puxar por um barbante sujo/ umas latas tristes./ Aos parentes que ficaram na aldeia esse homem/ douto encomendou uma árvore torta.../ Para caber nos seus passarinhos./ De tarde os passarinhos fazem árvore nele.

(Fragmento 14, do livro inédito Para Encontrar o Azul Eu Uso Pássaros)

Fragmentos de um discurso *sobre* a natureza (acima e abaixo) compõem a poesia de Barros, em que o triunfo é da linguagem, não do assunto. Ele se explica: "Em alguns trechos dos *Sermões*, Padre Vieira chegou a preterir as crenças para escrever uma boa frase. Um poeta tem de saber que a linguagem é que tem a eternidade, não o assunto. Perguntaram a Julio Cortázar o que poesia

era para ele, e ele respondeu que a considerava um jogo de armar, como esse jogo de crianças, um quebra-cabeça. Do mesmo modo, ao criar, eu vou montando os versos, e, ao completar 14 ou 15, paro e vou para os outros"

juiz togado, quando se preparava para começar uma defesa, vomitou em cima do processo. Tempos depois, em um estúdio de rádio, convidado para ler uns versos de Aragon, o grande poeta desmaiou sobre o microfone. Não dá conta da palavra falada, nem da imagem fixa.

A palavra, para Manoel de Barros, não é para ser dita. É para ser escrita — pois só a escrita sustenta sua natureza líquida, inconstante. Suas entrevistas por escrito já se tornaram célebres. Espanto-me que agora ele fale e fale com tanta desenvoltura. Manoel de Barros, o fazendeiro do pantanal, fala de Manoel de Barros, o poeta. Só posso concluir que o poeta é mudo.

Tanto batalhou com as palavras que, ao passar a jogá-las no papel para compor seus poemas, descobriu: "Minhas palavras sofrem de mim". A lembrança desse verso faz Manoel de Barros se entusiasmar: "Poesia é coisa muito pessoal". Vem-me à mente a célebre frase de Felisdônio que abre *O Livro das Ignorãças*: "As coisas que não existem são mais bonitas".

Eu o imaginara como um homem plantado na terra, mas a terra para Manoel de Barros é só um trampolim, de onde salta para o que não existe. Ele diz: "Poesia é voar fora da asa". É entregar-se à queda e se espalhar nas coisas miúdas, nas inexistências que ninguém vê. Manoel quer desinventar objetos e colocar em seu lugar a palavra oca — só palavra, revirada como uma folha que se secou. A palavra falada comunica. A palavra escrita entorta.

Foi criado numa fazenda do pantanal. O pai era arameiro — viajava, levantava acampamento na paisagem vazia e depois se punha a fincar estacas e a fixar cercas de arame. A delimitar o nada. Menino, vivia ali, cigano, entre formigas, cachorros, mosquitos, a render seus dias às miudezas. Depois, o pai o mandou estudar com os maristas. Foi no colégio de padres que leu Camilo, Eça, Pessoa, como se estivesse em Coimbra. E descobriu que Vieira era um pregador da palavra.

O jovem Manoel foi para o Rio, morou em pensões no Catete, fez militância comunista. Agora ele se ampara no passado e isso, eu percebo, o deixa mais à vontade. O passado o recorta em muitos pedaços, põe no lugar do velho de agora uma série de personagens virtuais — inexistentes e, só por isso, poéticos. "Eu sou muitas pessoas destroçadas", ele escreveu.

Aos 13 anos — está dito em *O Livro das Ignorãças* —, Manoel descobriu que não se interessava pela beleza das frases, mas pelas doenças delas. As falhas, os vazamentos, as imprecisões, os sentidos dúbios. Comunicou a Padre Ezequiel, seu preceptor, esse gosto esquisito. O padre disse: "Manoel, isso não é doença, pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nadas". E completou com a frase-síntese: "Há que apenas saber errar bem o seu idioma".

Manoel se cansa das palavras e me convida para o almoço. Uma salada, um frango com arroz, frutas na sobremesa. Um longo silêncio. Stella, sua mulher, parece mais prática. Deve encontrar os documentos de um jazigo de família que vai ceder à família de um ex-empregado que acaba de falecer. Manoel a olha, como se aquilo não existisse. Depois, deixa-me por uma ou duas horas para assinar uns documentos em seu escritório, no centro de Campo Grande. Nesse intervalo, percorro algumas livrarias da cidade em busca dos livros de Manoel de Barros. Em algumas delas, não só faltavam os livros, como os livreiros não sabiam que Manoel existia. Saio enfurecido.

Manoel me conta, então, que gosta de dar longas caminhadas, às vezes em plena madrugada, para meditar. Leva uma vida comum. Seu luxo é sair duas ou três noites por semana para tomar chope com um grupo de psicanalistas. Perplexo, descubro um Manoel lacaniano, que se corresponde com o psicanalista carioca M. D. Magno. "A palavra é o nascedouro que acaba compondo a gente", Manoel diz. A frase poderia estar num seminário do dr. Lacan e ninguém se surpreenderia. Jacarés e mosquitos também levam ao inconsciente.

Depois, de volta à casa, ele se oferece como cicerone levando-me para uma visita cômodo a cômodo, a pose de grande senhor. Manoel tem uma fazenda de 12 mil hectares, onde cria 5 mil cabeças de gado. Tem até um pequeno avião, afirma-se — mas ele não gosta de revelar. É um empresário do campo que, nas horas de lassidão, se diverte com formigas e palavras tolas.

Sinto que Manoel está cansado e me despeço. No hotel, ainda intrigado, volto para o borbulhar dos livros. Leio e releio, em busca do laço que une aquele homem equilibrado e austero que conheci aos poemas desassombrados, moleques, que ele escreve. Passo a noite em claro, atolado na lama das palavras. ■

A Personagem da Pré-Palavra

Bernardo da Mata saiu de um mundo de grunhidos para o universo todo linguagem de Manoel de Barros. Por Sheila Moura

Ele encolhe os rios, estica os horizontes e prende o silêncio com fivela. É o personagem mais caro à poesia de Manoel de Barros e o único decalcado de um ser de carne e osso. Bernardo da Mata apareceu pela primeira vez em 1985, em *Livro de Pré-Coisas*. A partir daí, passou a ser figura recorrente. Aparece, nem que seja em apenas um poema, em todos os livros publicados desde então. Mais do que um personagem, Bernardo é um alter ego do poeta, ou um heterônimo à moda de Fernando Pessoa.

Em sua existência poética, ele diz todas as coisas que, na vida real, não é capaz de dizer. Bernardo é um daqueles seres especiais, puros. Um "louco de água e estandarte", como diria Manoel. Quase nunca se comunicou por meio de palavras. Hoje, praticamente não fala. Emite uns grunhidos que apenas Stella, mulher de Manoel há 50 anos, entende.

Desejando estar mais perto da natureza e invejando a relação peculiar de Bernardo com os seres do Pantanal, Manoel de Barros se apossou dessa voz inexistente, "voz de sótão com baratas luminosas", e transformou-a em poesia.

Em sua existência real, Bernardo faz quase tudo o que seu homônimo poético realiza. Conversa com as rãs, é profundo entendedor de grilos e formigas e amigo íntimo de peixes e "jacaroas". Segundo integrantes da família Barros, o velho e amado empregado da fazenda costumava passar horas diante do rio em entretido diálogo com a água corrente e com os ventos. Passarinhos pousavam em seu ombro e outros animais se deixavam pegar por ele, sem oferecer resistência. Foi essa relação com a natureza que Manoel de Barros invejou.

Manoel e Bernardo: gramática expositiva e lições sem palavras

FOTO TIAGO MORAES

Poeta e personagem se conhecem desde a juventude e têm a mesma idade. Aos 18 anos, Bernardo apareceu pedindo emprego na casa da família Barros, em Cuiabá. À época, precisavam de alguém que cuidasse de uma tia com problemas mentais, que vivia num quarto com grades, era agressiva e não aceitava a presença de estranhos. No entanto, quando viu Bernardo, logo abriu um sorriso. Foi uma espécie de reconhecimento entre iguais.

Com a morte da tia, Bernardo foi para a fazenda da família, no Pantanal. Anos depois, fugiu da fazenda e passou por uma fase de aventuras. Trabalhou na estação de trem de Bauru e em plantações de café no Paraná. No bolso, levou um papel com endereço e telefone de Manoel, que então morava no Rio. De volta a Bauru, Bernardo foi preso por vadiagem, depois de gastar todo o dinheiro em cachaça. Procurado pelo delegado, Manoel pagou a fiança e soltou o amigo, que, então, foi levado de volta a Corumbá. Depois de trabalhar nas lanchas de pesca do rio Paraguai, Bernardão finalmente enjoou da vida de aventuras e voltou para a fazenda da família.

Sobre seu velho amigo, Manoel de Barros costuma dizer que nunca viu pureza igual. É como se ele encarnasse a loucura e a infância que o poeta quer alcançar por meio da linguagem poética. Hoje, Bernardo vive em Campo Grande, não muito longe da casa do poeta, num amplo asilo arborizado, mantido por uma instituição de caridade em que trabalha Stella. Saudável, empertigado e bem disposto, continua, sem palavras, a dar lições de poesia. Como diz Manoel, em *Livro Sobre Nada*: "Bernardo me ensinou: para infantilizar formigas é só pingar um pouquinho de água no coração delas. Achei fácil."

Bodas de glória

Quase soterrada pela própria popularidade, a obra de FEDERICO GARCÍA LORCA vive uma ressureição crítica no centenário de nascimento do poeta. Por Hugo Estenssoro, de Londres

No campo da mais alta arte não há autores "melhores" do que os outros; cada um deles cria um mundo particular e, ao mesmo tempo, universal. O mesmo não se pode dizer sobre o sucesso de cada um. E não é arriscado afirmar que a popularidade do poeta, dramaturgo, desenhista e músico espanhol Federico García Lorca é um fenômeno à parte. Popularidade tão avassaladora que por longo tempo chegou a pôr em questão o valor intrínseco de sua obra. Daí que o fato notável neste ano do centenário de seu nascimento — Lorca nasceu a 5 de junho de 1898, em Granada, e foi assassinado nos primeiros dias da Guerra Civil Espanhola, aos 38 anos, na mesma cidade — seja, até certo ponto, a sua ressurreição crítica: aparentemente vulgarizado e enterrado pela sua glória popular, García Lorca volta a impor-se como uma das mais puras e genuínas vozes líricas da poesia castelhana e da literatura do século 20.

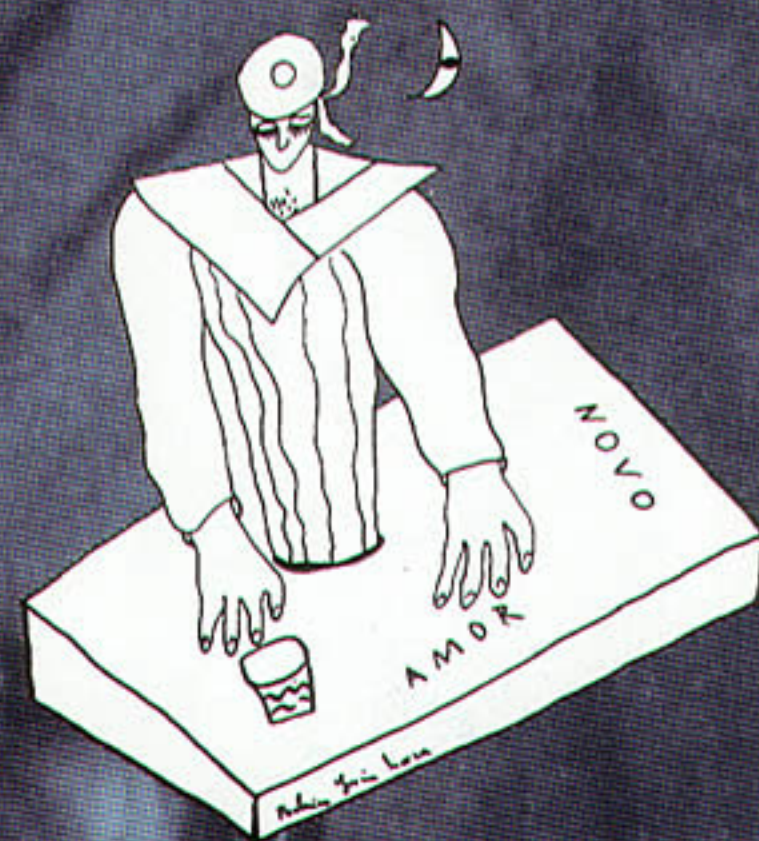
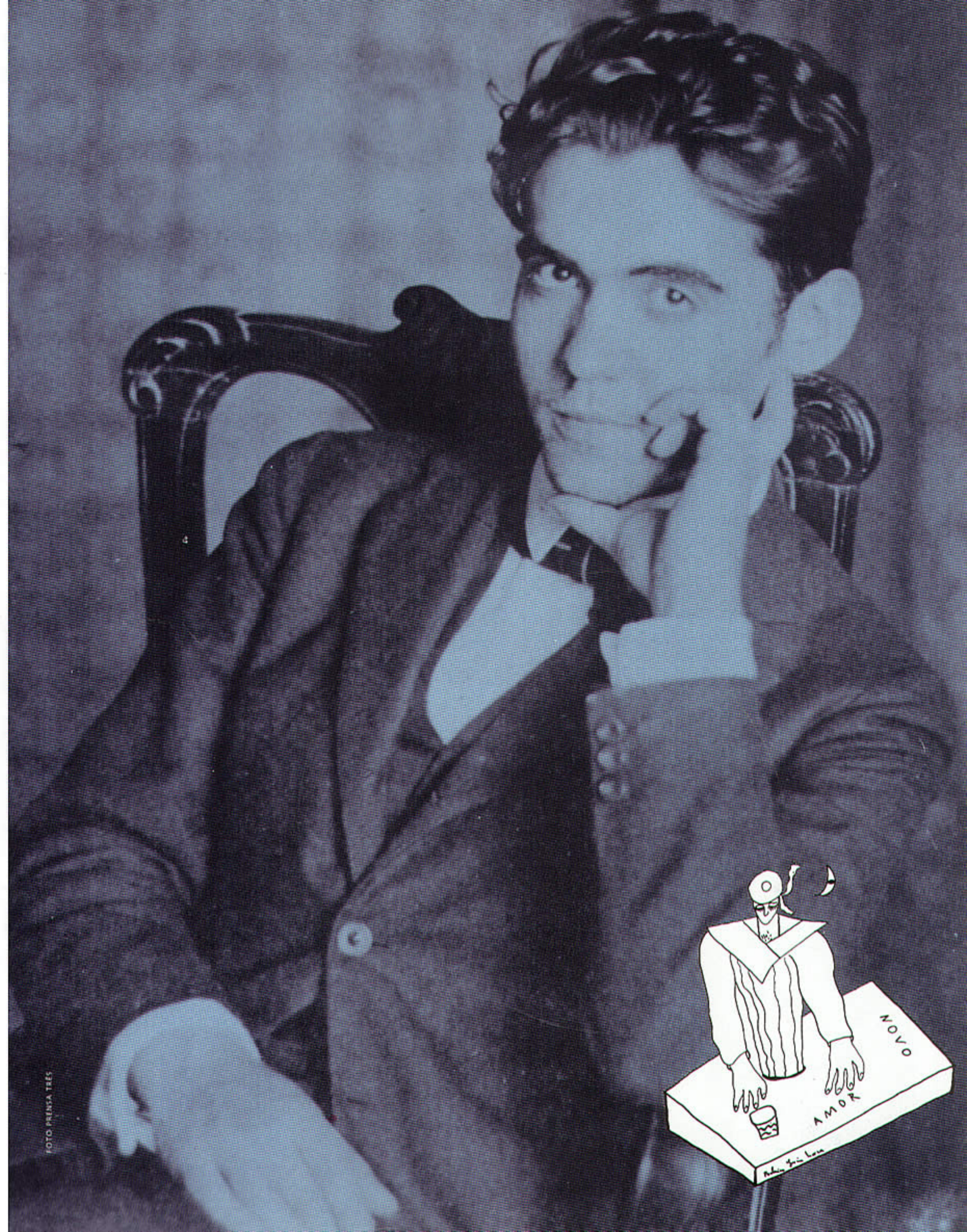
Acima, Lorca (no círculo à esquerda) com o músico Manuel de Falla (círculo à direita). Na página oposta, o poeta aos 21 anos e um desenho seu (no canto direito)

O fato é que a fervorosa, quase patética admiração despertada pela obra de Lorca era, no mínimo, suspeita. O próprio Lorca desconfiava do sucesso fulminante e universal de seus poemas. Um dos melhores e mais justamente célebres, *A Casada Infiel*, circulou de mão em mão e de voz em voz com tanto êxito antes de sua publicação em livro que Lorca quase o renega. E o triunfo de seu *Romance Gitano* (1928) foi tão absoluto que Lorca decidiu experimentar, em *Poeta em Nova York* (1940, póstumo), temas, versificação e técnicas surrealistas que até então tinha rejeitado.

É importante não esquecer, contudo, que junto à avassaladora glória popular de García Lorca, coexiste, paralelamente, a glória mais difícil — a que lhe concedem seus iguais, aquela "imensa minoria" de que fala seu protetor literário Juan Ramón Jiménez, o único poeta espanhol contemporâneo comparável a Lorca. Também é crucial mencionar o contexto dessa glória. Entre o ano do nascimento e a morte de Lorca, a Espanha teve uma das mais extraordinárias florações culturais dos tempos modernos. A plêiade do segundo "século de ouro" espanhol compreende figuras capitais dos nosso tempo: do filósofo Ortega y Gasset ao músico Manuel de Falla, do pintor Pablo Picasso ao fisiologista Ramón y Cajal (prêmio Nobel), do cineasta Luís Buñuel ao arquiteto Antoni Gaudí, seguidos de um longo *et cetera*. Muitos deles, como Buñuel e Dalí, e dois prêmios Nobel da Literatura, Juan Ramón Jiménez e Vicente Aleixandre, formavam parte do grupo de amigos de Lorca. E todos eles reconheceram, explicitamente e desde o primeiro instante, seu gênio.

Também foram testumunhas de algo raríssimo entre os grandes artistas: a personalidade de Lorca estava à altura da sua obra. O encanto pessoal de Lorca tem hoje, nas lembranças que o tempo tem

FOTO REPRODUÇÃO

FOTO PRENSA TRÊS

polido como prata fina, uma aura mítica. Excelente músico, mímico brilhante, apurado desenhista, conviva regozijante, a sua alegria, a sua inteligência, a sua generosidade (muitos de seus poemas se perderam porque costumava presentear os amigos com os originais, de que não tinha cópia) ecoam como um limpo tinido de graça humana nas correspondências, memórias e biografias da época. Vários dos maiores poetas deste século, seus colegas da chamada Geração de 1927, usam a sua mais clara voz para falar de Lorca. Da sua presença, diz Jorge Guillén: "Com ele não fazia o frio do inverno nem o calor do verão, fazia Federico". Pedro Salinas diz: "Sentia-se a sua chegada muito antes de ele chegar. Quando já tinha ido embora ainda nos rodeavam seus ecos, até que alguém perguntava de repente, 'Mas o Federico já se foi?' ". E Luis Cernuda: "A imagem que o descreve é a de um rio. Sempre era o mesmo e sempre diferente, fluindo inesgotável, levando à sua obra a mutante memória do mundo". Sem sabê-lo, lá no México de seu exílio, Cernuda repetia o que o próprio Lorca diz numa carta publicada muitos anos depois: "Meu coração é um pouco de água pura".

Nada disso, na pena desses poetas, é mera literatura, pecado que não se encontra em suas obras. Talvez só um homem capaz de deixar esse tipo de marca, nesses tipos de espíritos, pudesse produzir a simples beleza natural de seus poemas. Por exemplo, a água pura não é uma imagem gratuita: Lorca nasceu na mais bela várzea de Granada, em Fuente Vaqueros, cujo nome alude à confluência dos rios Genil e Cubillas, e morreu perto de lá, em Fuente Grande. O grande patriarca da análise estilística, Leo Spitzer, vê na água um dos temas-chave da poesia de Lorca, junto com o sangue, a lua e a morte.

Essa é a origem, para os críticos, da ressonância universal que têm os poemas e o teatro de García Lorca. Como toda grande literatura, a sua obra representa mais um encontro do homem — do autor e do leitor — com os momentos e elementos decisivos da experiência humana. A rara façanha dos textos de Lorca — poeta muito culto, apesar de sua aversão pela teoria — é a recriação genuína e pessoal de um tipo de literatura normalmente reservada às expressões populares. Numa carta a Jorge Guillén, em 1926, Lorca se gaba de ter "inventado" um mito popular em *Preciosa e o Ar*, um de seus melhores romances gitanos. O profundo enraizamento de Lorca com os elementos telúricos da Andaluzia estende-se aos seus homens e mesmo à sua história. Um grande crítico, J. M. Cohen, assinala outro exemplo. Em um dos romances gitanos, Lorca conta um caso sangrento, em que uns ciganos brigam a facadas com policiais da guarda civil. Quando chega, o juiz exclama: "*Aqui pasó lo di siempre./ han muerto cuatro romanos/ y cinco cartagineses*". Em versos que poderiam ser anônimos, Lorca faz alusão a 2.000 anos de história andaluza, referindo-se às Guerras Púnicas.

Também em seu teatro Lorca consegue exprimir os mesmos valores que permeiam a história humana desde sempre. Nas grandes tragédias de seu último período, *Bodas de Sangue* (1933) e *Yerma* (1934; a peça que completaria a trilogia, *La Sangre no Tiene Voz*, não chegou a ser escrita), Lorca trata de temas eternos, como a esterilidade e a fecundidade, o amor, a terra, o tempo, o sofrimento e a morte. Sobretudo a morte. Desde a sua infância o dionisíaco Federico alternava suas contagiantes gargalhadas com momentos de silencioso ensimesmamento. Naqueles momentos, conta Vicente Aleixandre, o jovem do riso fácil, que "parecia voltar da alegria", tinha um aspecto não apenas velho, mas "antigo". E Salinas diz que Lorca "sentia a vida pela via da morte". De fato, logo nos seus primeiros poemas aparece "Doña Muerte".

A partir de um certo momento, a vida de García Lorca parece uma corrida vertiginosa para a sua morte. Depois do êxito doido de *Romanceiro Gitano*, Lorca foge para Nova York, onde permanece um ano, passando na volta por Cuba, onde é recebido em apoteose. Igualmente extático é o recebimento que lhe dá Buenos Aires pouco depois, quando começa a ganhar uma pequena fortuna com seu teatro. Mas ao voltar à Espanha encontra um país atordoado com "*voces de muerte*". Seu triunfo internacional atrai os ataques das publicações fascistas, que acham na sua homossexualidade um alvo fácil. Identificado com a República, Lorca não ouve os amigos que o aconselham a sair do país. É nesta época que escreve o melhor de seu teatro e o poema que muitos consideram a sua obra-prima, o *Pranto por Ignacio Sánchez Mejía* (1935), que abre com a premonição de que "*O mais era morte e somente morte*". De certa maneira, Lorca cantava já, com a morte do toureiro, a morte de seus poemas e a própria morte. Quando estoura a Guerra Civil e os golpistas tomam Granada, Lorca foge para a casa de

A popularidade que sempre marcou a obra de Loca, desde as primeiras edições, impressionava até o próprio autor, que ameaçou renegar o poema *A Casada Infiel* e buscou, em *Poeta em Nova York*, usar temas e técnicas surrealistas que dessem outra feição ao seu trabalho. Mas sua glória não se restringiu ao reconhecimento pelo povo. Ela também lhe foi dada pelos artistas de sua época, amigos como os poetas ganhadores do prêmio Nobel de Literatura Juan Ramón Jiménez e Vicente Aleixandre, o cineasta Luís Buñel e o pintor Salvador Dalí, de quem Lorca desenhou um retrato (no alto, à esquerda) em 1927

FOTO REPRODUÇÃO

Edições no Brasil São Poucas

Embora a bibliografia de Federico García Lorca seja extensa, é pequeno o número de publicações brasileiras de obras do autor. Entre as principais estão *Obra Poética Completa – Federico García Lorca* (740 págs., R$ 35,40), em versão bilíngüe, e *Romanceiro Gitano e Outros Poemas* (339 págs., R$ 21), ambas da Editora Martins Fontes. Sobre o autor, há *A Vida de Federico García Lorca*, de Ian Gibson (Editora Globo; R$ 25,30). Entre os títulos que as editoras consideram esgotados, e que só com alguma sorte poderão ser encontrados pelo leitor em estoques de livrarias, estão: *Sonetos do Amor Obscuro* (Editora Bertrand); *Poemas e Canções* (Editora Global), e *O Assassinato de García Lorca*, de Ian Gibson (L&PM)

O Realista Lírico

A força do teatro de Lorca está no verbo, não na estrutura dramática. Por Kil Abreu

Dotado daquele "sentido vegetal da existência" do qual falara Ortega y Gasset a respeito do homem andaluz, é sobretudo da cultura telúrica e espontaneamente dramática do povo espanhol que o dramaturgo García Lorca vai alimentar seu teatro. Testemunha de uma monarquia e de uma ditadura, ligado à história e à paisagem humana de seu país, Lorca traz à cena um universo mítico e religioso, habitado por seres afeitos a idealizações, recalques e ódios reprimidos.

Entre os primeiros textos, é original a estrutura fabular e o simbolismo da peça de estréia (*El Maleficio de la Mariposa*, 1920). Trata-se já de uma impossibilidade recorrente na cena lorquiana: o amor impedido em uma comunidade de insetos. As farsas escritas nos anos 20 estendem o tema para o caso do matrimônio por conveniência e os conflitos que daí vêm (como em *Tragicomédia de Don Cristóbal y la seña Rosita*).

A aproximação com o programa estético das vanguardas modernas resulta nos dois textos mais inquietantes e obscuros de Lorca: *El Público* e *Así que Pasen Cinco Años*. Irrepresentável, segundo o próprio autor, *El Público*, ao modo da escrita surrealista, é radicalmente antiaristotélico e pretende questionar o convencionalismo teatral.

A volta à tradição do teatro "dramático" dá-se com a trilogia de peças trágicas pela qual García Lorca será popularizado. Os modelos vitais são personagens femininos, representando sempre o conflito entre a norma social e os desejos elementares. *Bodas de Sangue* é sobre a natureza da paixão instintiva minada pela rivalidade familiar. *Yerma* é a obsessão maternal diante do drama da esterilidade. Em *A Casa de Bernarda Alba*, o movimento dramático nasce do desencontro entre o princípio de autoridade da matriarca e o princípio de liberdade perseguido pelas filhas, trancadas no espaço claustrofóbico da casa. A felicidade com hora marcada, as mesquinharias domésticas, as teias da tradição, a moral. No mundo de Lorca, o protesto contra os acontecimentos acumula-se enquanto cresce para dentro das personagens, em escândalos secretos, no ranger dos dentes. Até que um grito ou um ato inevitável anuncia-se em tragédia.

Lorca compensa a pouca sofisticação da estrutura dramática de seus textos fazendo com que o verbo floresça em metáforas, hiperbólico, em diálogos de alta voltagem poética. Mas o custo dessa combinação é uma ameaça à "prova do palco" da dramaturgia. Levantar em ossos, carne e sangue o realismo lírico lorquiano sem cair na afetação declamatória sempre foi um delicado desafio para atores e encenadores.

A carga poética compensa a pouca sofisticação da estrutura dramática das peças de Lorca, que traz à cena um universo mítico e religioso. Acima, cenário desenhado por Lorca para *Los Dos Habladores*, em 1923. Abaixo, as atrizes Tamara Daykarhanova e Katina Paxinou em *A Casa de Bernarda Alba*, em 1951

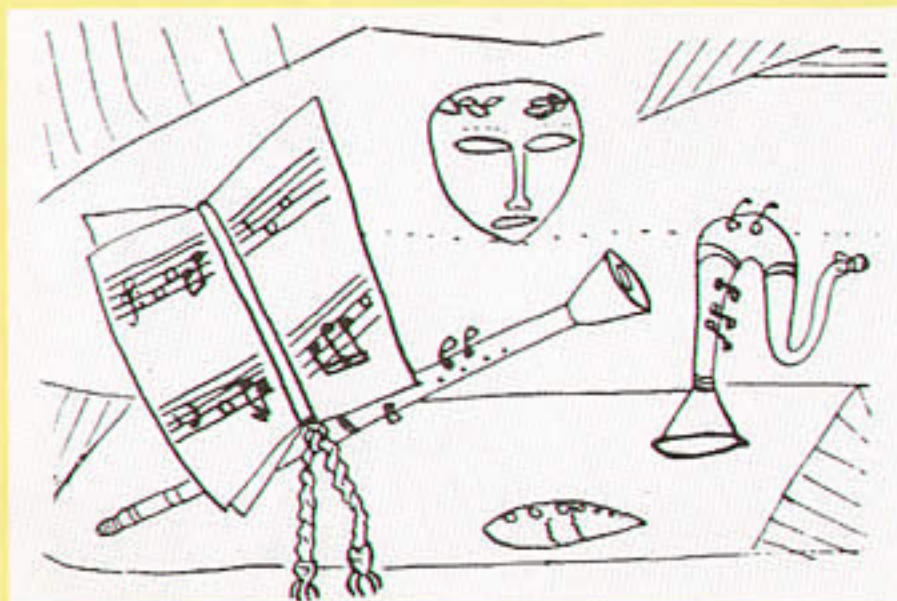
FOTOS REPRODUÇÃO / PHOTOFEST

A Expressão do Indefinível

A música impregna obra de Lorca como uma musa invasora. Por Regina Porto

A música viveu sempre na obra de García Lorca como uma grande musa invasora. Toda a sua obra é impregnada de música — nos títulos, nas citações, no uso freqüente de canções populares e do romance gitano em seu teatro. Canção, concerto, *villancico*, dança — foram muitas as palavras de efeito musical em seu texto, ainda que proferisse: "Com as palavras se dizem coisas humanas; com a música se expressa aquilo que ninguém conhece nem pode definir".

Na adolescência, Lorca parecia mais dotado de vocação musical que literária, conhecia a música culta e o cancioneiro popular, tocava piano e a guitarra. Adulto, fazia conferências sobre música folclórica (*Arquitetura del Canto Jondo*, *Primitivo Canto Andaluz*, e tantas outras) ilustradas por ele mesmo ao piano. O gênero popularesco da zarzuela nunca o seduziu: via na opereta espanhola uma música desvirtuada de suas origens. Admirou, antes, o compositor Manuel de Falla, para ele a inflexão perfeita entre a música dos eruditos e aquela praticada nas ruas e nos círculos de iniciados.

A música dava a Lorca o sentimento indizível da fatalidade: nela habitaria o duende do imaginário místico espanhol. Ele recolheu temas tradicionais de todos os cantos da Espanha, e depois os harmonizou ao piano. Chegou a gravá-los, com a cantora e dançarina "La Argentinita", em cinco discos divulgados em 1931 e mais tarde reeditados. Não se tratava de musicologia: Lorca pesquisava a música com sentido de poeta, jamais de estudioso. Compunha do mesmo modo. Deixou partituras de próprio punho, e alguns testemunhos de suas obras foram transcritos postumamente. Não teve a intenção de fazer música — sabia que, para ele, essa era uma arte intocável. Mas almejou-a, idealmente, como o "campo eterno das idéias".

Embora avesso à teoria, Lorca era muito culto, e sua maior façanha foi a recriação genuína de uma literatura normalmente reservada às expressões populares. Mesmo o pianista que via na música o "campo eterno das idéias" pesquisava o cancioneiro popular, gravando temas tradicionais espanhóis. Também a morte era uma constante para Lorca: logo em seus primeiros poemas aparece "Doña Muerte", como a anunciar o fim trágico. Nos primeiros dias da Guerra Civil Espanhola, Lorca foi retirado, de madrugada, da casa do amigo Luis Morales, aparentemente por membros da Falange fascista. Seu corpo nunca foi encontrado. Em 1971, o biógrafo Ian Gibson escreveu a que é considerada a versão definitiva do assassinato de Lorca, e sua identificação com os ideais republicanos, pois a morte do artista foi divulgada, pelos franquistas, como um engano, já que ele seria "apolítico". À direita, acima, *Domador e Animal Fabuloso*, desenho de Lorca. À esquerda, no quadro, o desenho *Composição com Instrumentos Musicais* (1926-27)

seu amigo, o também grande poeta Luis Rosales. Mais de 50 anos depois, Rosales me contaria, na escuridão de seu apartamento madrileno e com voz assoviante, que Lorca já tinha o rosto de um morto.

Até a publicação, em 1971, de *O Assassinato de García Lorca*, escrito pelo seu biógrafo irlandês, Ian Gibson, não se conheciam os detalhes

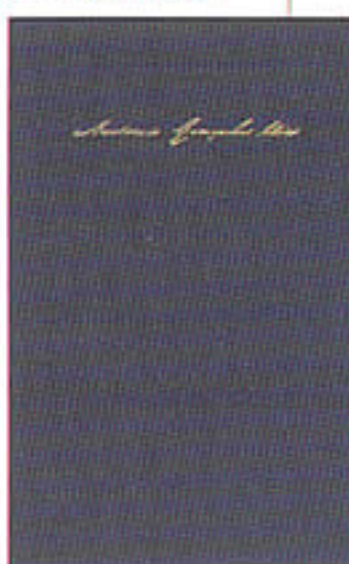
da morte de Lorca. Ainda hoje Gibson não sabe exatamente se Lorca foi fuzilado na madrugada do dia 18 ou 19 de agosto de 1936. Nos primeiros dias da guerra, uns 280 homens tinham sido executados no mesmo lugar, e mais de 2.000 ali também morreriam nos três anos de conflito. Anos antes, sem sabê-lo, Lorca tinha pintado seu retrato de anônimo poeta assassinado: "*Su cuerpo lleno de lirios/ y una granada em la cabeza*". "Doña Muerte" reinava em Espanha, acabando com aquela "Espanha Eterna" que tinha aflorado em seus poemas, com versos cristalinos que pareciam improvisados pela boca secular do povo. Alguns tristes críticos afirmam que a popularidade da obra de Lorca se deve em grande parte à sua morte trágica. Não é verdade. Porque Lorca sempre acreditou que a morte, toda morte, é um assassinato.

O poeta de três sangues

Gonçalves Dias, um dos grandes autores do romantismo brasileiro, tem publicada a sua obra completa

A Nova Aguilar atualiza a sua galeria de obras completas com o volume do maranhense Gonçalves Dias (1823-1864): *Poesia e Prosa Completas* (R$ 80) – 1.245 páginas em papel-bíblia, magnificamente editadas –, que traz um ensaio biográfico de Manuel Bandeira. A empreitada anterior – *Poesia Completa e Prosa Escolhida*, com diferenças – é de 1959. O poeta tem certo apelo popular. É o autor do mais conhecido e parodiado poema nacional, *Canção do Exílio*: "Minha terra tem palmeiras/ Onde canta o Sabiá...". Murilo Mendes fez a sua *Canção do Exílio*, magistral. Oswald de Andrade, o sofrível *Canto de Regresso à Pátria*; Drummond, o mediano *Europa, França e Bahia*, e até Chico Buarque se saiu com *Sabiá* num festival.

O nativismo – meio boboca – de *Canção...* é uma das marcas do autor romântico, enfatizada na poesia indianista de *Os Timbiras* e de *Últimos Cantos*, em que brilha o poema *I Juca Pirama*, síntese de seu talento: alternam-se, perfeitos, versos de 2 a 12 sílabas poéticas e recursos vários – enjambements, sonoridades internas, diálogos curtos –, nada difíceis para quem flertou com o medievalismo e o classicismo a um só tempo. Livro imperdível. Gonçalves Dias, em cujas veias corria sangue português, negro e índio, tornou-se um dos pilares da literatura brasileira. – REINALDO AZEVEDO

A tela de abertura da home page (em primeiro plano) e o *Bravograma* (ao fundo), uma das seções da revista que está na Internet: disposição simples e auto-explicativa

O melhor de BRAVO! na rede

Edição on line da revista tem uma seleção de artigos e o visual único da versão impressa

BRAVO! ganha a partir deste mês sua edição on line. A home page da revista, que repete o visual único da versão impressa, pode ser acessada no endereço **http://www.revbravo.com.br**. Encontra-se ali uma seleção atualizada todo dia 30 da edição impressa que chega às bancas no dia seguinte, com as principais matérias de cada editoria – artes plásticas, cinema, livros, música, teatro e dança –, críticas e dicas das mais importantes mostras, filmes, lançamentos e espetáculos do mês. As dicas podem ser conferidas na *agenda* de cada editoria e contêm, dispostos de forma simples e auto-explicativa, os mesmos itens que aparecem nas seleções da versão impressa: *Autor, Diretor, Por que Ler, Por que Ver, Preste Atenção, O Que Já se Disse*, etc. Também estão disponíveis partes da seção *Ensaio!* – assinada por alguns dos expoentes do pensamento e da crítica cultural do país – e do número imediatamente anterior ao que aparece na tela. O projeto gráfico é de Noris Lima, diretora de arte da Editora D'Avila, e a implantação do site foi feita pela empresa VD Serviços Internet.

FOTO ICONOGRAPHIA

Entre o lirismo e a razão cativa

Há duzentos anos nascia o italiano Giacomo Leopardi, poeta de veia emotiva e pensador racionalizante cuja obra resiste ao tempo. Por Daniel Piza

Giacomo Leopardi (Recanati, Itália, 1798-1837), cujo bicentenário de nascimento será comemorado no dia 29 deste mês, era um poeta e um pensador de igual sofisticação, mas essas duas atividades estavam longe de se afinar constantemente. Como poeta, tinha veia lírica, emotiva, e seus *Cantos* atingem os momentos mais memoráveis quando se concentram em captar sentimentos, estados de espírito. Como pensador, tinha verve moral, racionalizante, a tal ponto que seus *Opúsculos Morais* influenciaram um brasileiro que vivia conflito semelhante, Machado de Assis (1839-1908). Os contos de Machado têm aquele tom coloquial, metafórico e pessimista que Leopardi tanto destilou com a tinta de sua melancolia. A diferença é que Machado criou, a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), um estilo em que realismo e romantismo se tocam e se chocam. Leopardi era um romântico que, no fundo, acreditava em uma espécie de salvação final, de comunhão universal – que tinha aquilo que Freud chamou, criticando, de "sentimento oceânico". Daí o choque entre sua poesia e prosa.

Não por acaso, seu primeiro livro de poemas se chama *Apressamento Della Morte*, um belo título. O livro é todo em *terza rima*, como a *Divina Comédia*, de Dante, e um lamento do poeta jovem que vê a morte aproximar-se. Seguindo o modelo biográfico de sua geração, depois ele viveria duas paixões frustradas (com uma prima casada e com uma jovem que morreria de tuberculose), viajaria por toda Itália, faria poema em defesa de Brutus (que torna paladino da liberdade de expressão) e proporia uma filosofia amarga, que encontra valor no desespero. Seus diálogos ainda resistem ao tempo, pela forma como descrevem a precariedade moral do ser humano, não tanto pelos argumentos schopenhauerianos que expõe.

Leopardi: poeta e pensador de igual sofisticação

Entre 1819 e 1829 ele escreveria seus melhores poemas, que mais tarde dariam lugar a um estilo menos suave e mais vaporoso, para não dizer "editorializado", em que o pensador, na ansiedade de sistematizar, termina se esquecendo de sintetizar. (O inglês John Keats é um exemplo de simbiose entre sentimentos e reflexões não obtida por Leopardi.) Os poemas mais melodiosos são os mais espontâneos, como os *Idílios* – o famoso *Infinito* ou *A Noite do Dia de Festa*, uma descrição de uma noite de domingo que reverbera até hoje. Em suas dicções mais simples, ele é capaz de transmitir a tristeza, a solidão de sua existência e, ao mesmo tempo, a que todos nós sentimos em certos momentos, como se escutássemos um recitativo de violoncelo. Por mais classicista que pareça, faz soar qualquer tímpano.

Leopardi no Brasil

Poesia e Prosa (volume único que reúne todos os textos do poeta e artigos críticos sobre sua obra) – Marco Lucchesi (org.). Nova Aguilar, 1996
Opúsculos Morais – Vilma Barreto de Souza (trad.). Hucitec e Istituto Italiano di Cultura (co-edição), 1992
Cantos – Maria José de Carvalho (trad.). Max Limonad, 1986
Cantos – Alvaro Antunes (trad.). Interior Edições, 1985
Cantos – Aloysio de Castro (trad.). Ed. Instituto Ítalo-Brasileiro de Alta Cultura, 1937 (publicado em Roma)
Poemas de Giacomo Leopardi – Mário Gracioti (trad.). Ed. Latina, 1934

Homenagens na Europa

Florença, de 3 a 6 de junho
Conferência e Encontro Internacional de Estudos Leopardianos. Palazzo Strozzi
Recanati, 29 de junho
Celebração oficial do 2º centenário do nascimento do poeta. Ato oficial com a presença do presidente da República
Moscou, 24 de setembro
Mostra e debate acompanhado da apresentação da tradução em russo de Canti. Local ainda não definido
Nápoles, 28 de novembro
Mostra *A Escritura e a Memória. Momentos de Nápoles na Idade de Leopardi* (cartas e escritos da fase napolitana do poeta). Biblioteca Nazionale, Universidade Federico 2º
Paris, de 11 a 13 de dezembro
Debate *Leopardi no Mundo*. Sorbonne. – ADRIANA NIEMEYER

FOTO PRENSA TRÊS

O Brasil além dos clichês

Para um de seus organizadores, o Salão do Livro de Paris inaugurou uma nova era na difusão da cultura brasileira na França. Por Frédéric Pagès, especial para BRAVO!

É hora de avaliar o Salão do Livro de Paris, que, em março, homenageou o Brasil. Sou suspeito para escrever sobre isso: tive a felicidade de me encontrar no centro da festa e de ser um de seus arquitetos. É, portanto, o ponto de vista de um autor, um depoimento perfeitamente subjetivo o que vou prestar aqui.

O 18º Salão do Livro de Paris foi, pelo que sei, o maior acontecimento cultural brasileiro jamais realizado na França: 220.000 visitantes (10% a mais do que no ano anterior), 70 debates, 15.000 livros vendidos em 6 dias na "livraria brasileira" da exposição. Também houve homenagens ao Brasil antes, durante e depois do salão, na França e em outros países (Suíça e Bélgica, em particular).

É impossível fazer um inventário exaustivo da repercussão. Citemos, por exemplo, o ciclo de debates promovido pelo Centre Universitaire de Recherche sur le Brésil Contemporain (Centro Universitário de Pesquisa sobre o Brasil Contemporâneo) nas bibliotecas públicas de Paris; o festival de cinema *Écritures en 24 Images* (*Escrituras em 24 Imagens*), produzido pela cineasta brasileira Kátia Adler (24 longas-metragens inspiradas em obras literárias), e exposições e encontros como *L'Univers du Livre* (*O Universo do Livro*) em Saint Germain en Laye (na periferia sul de Paris).

O mais notável na maioria dessas iniciativas é que, assim como as atividades culturais do Salão do Livro, elas tinham um mesmo objetivo: desfazer clichês sobre o Brasil (favelas, futebol e carnaval). Acredito termos conseguido isso: basta folhear a *Revue de Presse* (*Revista de Imprensa*) do salão. Raramente um acontecimento cultural suscitou tamanha abundância de publicações. Foram 1.700 páginas de recortes, com cadernos especiais de 12 e 16 páginas que evocam a literatura do Nordeste, a de São Paulo, a do Rio Grande do Sul, a de Minas e até escritores ainda não traduzidos para outras línguas, como Paulo Lins.

Pela primeira vez, a grande imprensa saiu da monocultura Jorge Amado–Paulo Coelho e descobriu as "literaturas brasileiras". Trabalhei com a associação La Voie du Livre (A Via do Livro) para organizar a livraria brasileira do salão, à qual já me referi. O título mais vendido foi *La Cinquième Montagne* (*O Monte Cinco*), de Paulo Coelho. Na segunda posição, empatados, ficaram *Un Été Brésilien* (*Agosto*), de Rubem Fonseca, e *Diadorim* (*Grande Sertão: Veredas*), de Guimarães Rosa. Entre os autores mais divulgados pela livraria brasileira, em primeiro lugar ficou Jorge Amado, seguido de Paulo Coelho, Machado de Assis, Rubem Fonseca e Guimarães Rosa. Na lista dos 10 autores mais vendidos figuraram também Chico Buarque, Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Moacyr Scliar e Carlos Drummond de Andrade. Bernardo Carvalho ocupou a 11ª posição.

Pagès e Nélida Piñon: promoção da literatura brasileira

Tive também o privilégio de promover um dos espaços "quentes" do salão: o Café Littéraire (Café Literário) da FNAC (uma das conhecidas livrarias de Paris), onde foi realizada uma dúzia de debates, dos quais participaram a maioria dos escritores convidados e alguns brasilianistas franceses. Penso em particular na mesa redonda com Nélida Piñon, Zélia Gattai e Patrícia Melo, três mulheres que souberam cativar, fazer rir, comover. Penso em Carlos Heitor Cony iniciando o auditório francês nos mistérios da fabricação dos balões de São João, em Moacyr Scliar explicando a importância cultural do churrasco na cultura do Rio Grande...

O Salão do Livro de Paris inaugurou uma nova era da difusão da cultura brasileira na França. Desejamos agora que, de um e outro lado, os responsáveis das áreas política e cultural apóiem iniciativas do gênero.

FOTOS EDUARDO SIMÕES / ANTONIO AUGUSTO FONTES

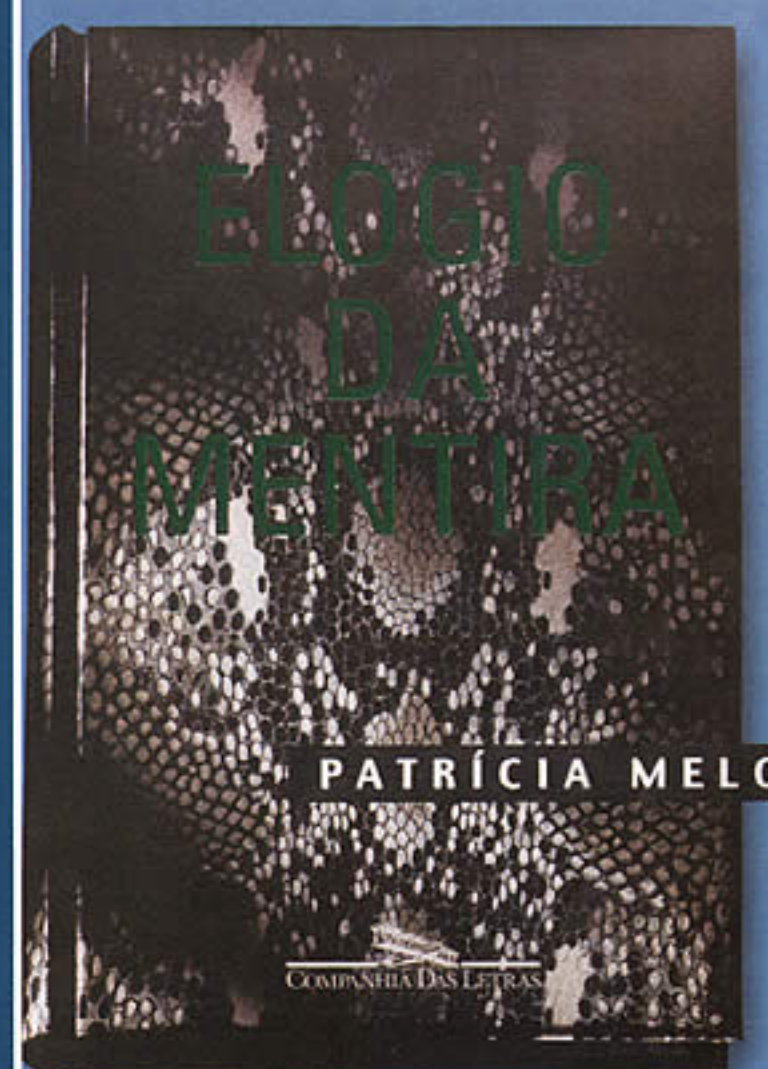
A HERDEIRA DO MAL

Em *Elogio da Mentira*, Patrícia Melo confirma que tem voz e escrita próprias, numa história de amor em que não há amor

Por José Onofre

A noção do mal como um absoluto só encontra mercado nas histórias em quadrinhos para menores de 10 anos. Enquanto questão metafísica, ela está descartada, e o que se discute, hoje, é somente o que deriva das ações dos indivíduos, dos grupos, das nações do mundo concreto. Os conceitos tornam-se relativos a quem os emite, flutuando num mercado de interesses tão variados que é inevitável sua vulgarização e esvaziamento. Num assalto ao léxico de Shakespeare, o mal será sempre "o mal que os homens fazem", frase (incompleta) de Antônio em seu ardiloso discurso à plebe, diante do cadáver de César. O mal não existiria fora do homem, e suas manifestações são objeto das ciências da história, da economia, da sociologia e da psicologia, a quem caberia explicar o nazismo, a violência das gangues de jovens, o cara que matou a família e foi ao cinema.

Diante do constrangimento da filosofia e do fracasso de seus supostos substitutos, caberia à arte, *insight* e epifania, a tarefa de dar unidade e identidade a um tempo tão esfarelado. Mas, depois da arrancada brilhante de Picasso, Joyce, Stravinsky, Eliot, Pound, etc., as surpresas e os impactos acabaram. E a impressão que fica é a de uma arte sussurrada, sem forças para se fazer ouvir. Não é de se estranhar que uma forma literária destinada ao esquecimento tão logo fosse consumida, durasse mais de 70 anos e não pareça inclinada a desaparecer. A modesta *pulp fiction*, o *thriller*, literatura policial ou de crimes, seja lá como for classificada, sem outra ambição que não distrair sonolentos passageiros de ônibus ou de metrô, deve ser o gênero literário mais conhecido e consumido do mundo. Seus escritores, como os músicos de rock e o pessoal de cinema, são os verdadeiros menestréis do século 20. Raymond Chandler e Dashiell Hammett são os mais conhecidos e considerados os melhores. Seus personagens não são policiais, mas homens da lei, que se tornaram cultuados e são lidos em todo o mundo. Mas nem Chandler nem Hammett foram além do horizonte social da criminalidade. Os que foram além, lidaram com o mal e o levaram a limites de crueza e brutalidade são Patricia Highsmith e Jim Thompson. Thompson, por lidar com criminosos e policiais, basicamente, pode ser definido como escritor policial. Highsmith não está interessada e nem segue as convenções do romance policial. Ela lida com o mal numa escala que a coloca mais próxima de Dostoiévski do que de qualquer outro escritor. E é nela que se pensa ao se ler *Elogio da Mentira*, terceiro livro de uma outra Patrícia, a escritora paulista Patrícia Melo (*Acqua Tofana*, *O Matador*).

Ela dedica o livro a Rubem Fonseca, que considera seu mestre. Não resta dúvida, principalmente em *O Matador*, de que Patrícia sofreu forte influência do escritor carioca. Mas neste terceiro livro, mesmo percebendo, em vários momentos, a presença forte de Rubem Fonseca, Patrícia já tem sua própria voz, sua própria escrita. O triângulo Guber–Fúlvia Melissa–Ingrid é uma história de amor em que não há amor, vivida com uma paixão que não existe. José Guber escreve, sob vários pseudônimos, histórias policiais para a série *Cuspindo Fogo*, livrinhos baratos para serem vendidos em bancas de jornal. Fúlvia Melissa é uma especialista em serpentes no Instituto Soroterápico Municipal, e Ingrid é secretária do patrão de Guber. Há ainda um marido que precisa ser morto, um pai-de-santo que intermedeia a contratação de matadores e Wilmer — o patrão e editor de Guber e de um elenco de serpentes venenosas. Guber é um escritor em crise: Wilmer anda rejeitando todas as suas sinopses. Vive com a mãe, uma louca que usa o megafone para aterrorizar os vizinhos. Envolve-se com Fúlvia e, depois, com Ingrid. *Elogio da Mentira* é sobre a literatura do cotidiano e as mentiras que o triângulo cria para tornar ainda mais atormentada a vida que leva.

Patrícia: serpentes, livros baratos e matadores de aluguel

Elogio da Mentira, novo romance de Patrícia Melo. Cia. das Letras, 187 págs., R$ 18,50

FOTOS REPRODUÇÃO / L. CARNEIRO

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios

	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
AUTORES DE LÍNGUA PORTUGUESA	**Anulação & Outros Reparos** Topbooks 298 págs. R$ 30	Bruno Tolentino, nascido em 1940, é poeta. Tudo o que tenha feito antes e que venha a fazer – tradutor, jornalista, polemista – não altera um destino privilegiado: ser poeta.	Versão ampliada e definitiva do livro de estréia do autor (1963), que despertou o imediato reconhecimento de Drummond, Manuel Bandeira, Lêdo Ivo e João Cabral de Melo Neto. Prefácio de José Guilherme Merquior e um epílogo revelador de Tolentino.	Todos: dos sonetos mais idealizantes aos confrontos com o amor e a morte. Evocações íntimas cruzam com referências a situações e pessoas conhecidas.	Tolentino é um dos mestres contemporâneos do verbo em língua portuguesa e dono, como poucos, de uma poesia informada.	No poema *Ao Divino Assassino*, escrito sob o impacto da morte da atriz Anecy Rocha.	*"Pedra rasa, sem pergunta./ Liquens e limos em torno/ E as palavras uma a uma/ abolidas, como o corpo."*	De Evelyn Grumach. Poesia visual no equilíbrio entre cores e letras no espaço. Como uma pintura de Mira Schendel ou Sérgio Sister.
	De Profundis, Valsa Lenta Bertrand Brasil 80 págs. R$ 12	José Cardoso Pires é um dos grandes escritores de Portugal. Nascido em 1925, começou como contista para se tornar um dos renovadores do romance português.	Menos citado ultimamente que José Saramago, é, no entanto, um autor do mesmo nível. Chegou ao público brasileiro com *O Delfim*, lançado em 1971 pela Civilização Brasileira.	Nesta obra inusitada, o escritor conta o drama da perda da memória, em 1995, decorrente de um coágulo cerebral. Totalmente recuperado, quis registrar a sensação de "presença-ausente".	É um livro bonito e corajoso. Lembra *Perto das Trevas*, de William Styron, o autor de *A Escolha de Sofia*, que superou uma depressão suicida.	Na sobriedade do estilo e na capacidade do autor de transformar um caso clínico numa espécie de conto de suspense.	*"Mais dois, três dias, e iria levantar ferro da ilha dos náufragos para reviver a casa e o mundo e a volta à escrita e aos livros nas últimas linhas em que os abandonara."*	De Silvana Mattievich. Imagens ligadas ao tema: um homem dormindo e, acima dele, um cérebro flutuando. Discreta.
	A Mulher Obscura Civilização Brasileira 234 págs. R$ 24	Como poeta, o alagoano Jorge de Lima (1893-1953) figura entre os grandes do modernismo brasileiro. Já o romancista, forte e inventivo, estava fora de circulação desde 1959.	Médico atuante no Rio de Janeiro, político – foi deputado e vereador – e professor universitário, Lima conseguiu ainda tempo para se dedicar ao romance, ensaios, biografias, livros infantis, crítica de arte e à mais fina poesia.	A volta ao passado e a busca da mulher amada. Nessa procura, o protagonista envolve-se com várias delas. Ao fundo, a imagem materna: a mulher que ele nunca conheceu.	É um prazer conferir a qualidade da prosa de um poeta maior e notar que ela resiste ao tempo com sensualidade e ritmo.	No posfácio de Judith Grossmann: análise literária séria, mas amorosa desde o título: *Sítios Deleitosos de um Romance*.	*"Muitos anos já se passaram, e eis-me, de novo, a dormir em Madalena, depois de ter dormido em milhares de quartos do mundo."*	O excesso de letras e a cor branca anulam o clima misterioso do desenho de Poty.
	Contos Gauchescos & Lendas do Sul L&PM Pocket 238 págs. R$ 5,50	João Simões Lopes Neto (1865-1916) é um dos pilares da literatura regional brasileira, no caso a sulina. Sua obra influenciou pesquisadores e ficcionistas que vieram depois dele, de Barbosa Lessa a Erico Verissimo.	Todo um universo rural, "campeiro", entranhado no imaginário gaúcho está intacto nos seus contos, que, por vezes, superam o enfoque local para fixar a condição humana independentemente de fronteiras e culturas.	Cenas do cotidiano gauchesco, lendas e crendices relatadas no linguajar típico do Rio Grande campestre e fronteiriço.	É um grande escritor, ainda que despretensioso: ele retrata um certo brasileiro. Pode-se dizer que sua literatura e a de Guimarães Rosa são confluentes.	Na encantadora riqueza verbal dessas histórias. Dentro da língua, o gaúcho inventou o seu linguajar e o mantém bravamente, apesar da tendência uniformizante dos tempos que correm.	*"Batia nos noventa anos o corpo magro mas sempre teso do Jango Jorge, um que foi capitão duma maloca de contrabandistas que fez cancha nos banhados do Ibirocaí."*	Ilustração de Flávio Colin: o desenho do gaúcho paramentado e em plena cavalgada. Cena clássica e inesquecível.
	O Homem e seu Algoz Bertrand Brasil 285 págs. R$ 25	Gaúcho de Santo Ângelo, Fausto Wolff, nascido em 1940, tem no currículo os ofícios de jornalista (foi um dos editores do *Pasquim*), professor de literatura na Europa e escritor.	Atraído por temas urbanos e fatos políticos, Wolff está em um bom momento: seu livro anterior, *À Mão Esquerda*, foi definido por Carlos Heitor Cony como o romance de uma geração.	Contos densos e curtos com personagens marginalizados ou em situação-limite. A solidão, decorrente de um sentimento do mundo ou imposta por forças externas, é uma constante.	São contos escritos com impulsividade e compaixão. Em alguns momentos lembra o argentino Roberto Arlt, de *As Feras*.	Nas aberturas dos contos: certeiras e irresistíveis. O clima é dado no primeiro parágrafo, como se fosse o começo de uma reportagem. O bom jornalismo a serviço da ficção.	*"Só então me lembrei de que meu anjo da guarda, há muito tempo, tinha me dado um tiro nas costas."*	O desenho de uma mão saindo de uma janela estreita. Indefinido entre o surrealismo e a descrição realista, é apenas soturno.
	Algorritmos – Infopoemas Musa Editora 123 págs. R$ 20	O português Ernesto de Melo e Castro (Covilhã, 1932) trocou a engenharia têxtil pela poesia visual. Introdutor da poesia concreta em Portugal, atualmente é professor da Universidade de São Paulo.	O livro é mais um experimento do autor em poesias visuais. Os poemas resultam da interação do autor com os recursos dos programas de computação.	Jogos de letras/palavras que criam formas. Melo e Castro saiu do concretismo e está hoje mais próximo das artes visuais.	Ajuda a combater o clichê de Portugal como antiguidade. Melo e Castro, como o pintor e poeta Fernando Lemos fora na década de 50, é um inovador.	Na ocupação dos espaços brancos com desenhos geométricos que parecem esculturas flutuantes.	*"Não vejo ninguém e no entanto todos os olhos me olham e eu olho todos os olhos e eu não sei dizer de quem é nem quem é esse olhar coletivo que me olha e que eu olho (...)."*	Do autor. Não funciona bem como veículo anunciador de um livro. Exige uma atenção excessiva ou pressupõe que o leitor compreenderá imediatamente a proposta.
AUTORES DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Os Versos Satânicos** Companhia das Letras 523 págs. R$ 34	Salman Rushdie nasceu em 1947, em Bombaim, Índia, de uma família muçulmana. Como é freqüente nas elites locais, formou-se na Inglaterra e adotou o país há 30 anos.	Fugindo dos radicais religiosos xiitas, os stalinistas da fé, que o querem morto sob a acusação de sacrilégio, Rushdie transformou-se no Trotsky do Corão. E, assim, quase se esqueceu do essencial: é um bom escritor.	Dois homens sobrevivem a um acidente aéreo: transformados em diabo e anjo, passam a viver entre a realidade e a magia. No enredo, o autor introduz questões filosóficas e religiosas pela chave da ficção.	É um sólido romance sobre questões metafísicas. Quanto à celeuma que causou, vale ler *Orientalismo: O Oriente como Invenção do Ocidente*, de Edward W. Said.	Na riqueza dos personagens, na sucessão de fatos vertiginosos. Os episódios são metáforas contemporâneas: guerras, nacionalismos, escolhas religiosas.	*"Cinco anos e meio haviam se passado desde que o jovem Salahuddin, engalanado e aconselhado, embarcara num Douglas DC-8 e viajara para o Ocidente. À frente dele, a Inglaterra; a seu lado, seu pai (...); abaixo dele, a terra natal e a beleza."*	De Victor Burton. Uma asa de "anjo" dominando o espaço branco. Basta um símbolo eloqüente para resumir o livro.
	Bandidos Record 286 págs.	O veterano Elmore Leonard (nasceu em 1925) está na categoria de mestre do conto policial americano. Distrai o leitor sem perder a linha de observação social e dos problemas éticos da sociedade. E sabe escrever com estilo.	O enredo contém os ingredientes do gênero, mas os bandidos e seus motivos não estão só no gueto do crime. Vivem no chamado mundo normal, e a política não é mais um clichê da guerra fria: são os horrores dos mercenários na América Latina.	Uma ex-freira norte-americana enfrenta um militar direitista da Nicarágua: ele quer matar uma jovem e levantar dinheiro para seu grupo. Um antigo presidiário e US$ 5 milhões complicam mais a situação.	Autores como Dashiell Hammett e Leonard – além de escrever livros deliciosos – estão entre os primeiros a mostrar o lado sombrio do sonho norte-americano.	Na trama política: as questões ideológicas, no fim do século, descambam cada vez mais para o gangsterismo puro e simples.	*"Um hospital de leprosos, sim, é uma boa idéia. Sabe por que os leprosos nunca terminam um jogo de baralho?"*	Cena clássica do submundo: gente com ares suspeitos, um revólver, dinheiro. Boa solução de Glenda Rubinstein a partir de uma ilustração de Bruno Liberati.
	Minha Vida de Menina Companhia das Letras 335 págs. R$ 23,50	Helena Morley é o pseudônimo da brasileira Alice Brant (1880-1970). Ao registrar em seu diário o cotidiano da província brasileira no fim do século passado, criou uma obra-prima do que seria chamado de história da vida privada.	Vinculada a uma das mais tradicionais famílias de Minas, Helena, ou Alice, escreveu seu diário de 1893 a 1895, mas só o publicou em 1942. A obra foi traduzida para o inglês pela poeta norte-americana Elizabeth Bishop e para o francês.	Usos, costumes e acontecimentos no interior da sociedade mineira entre o fim da escravidão e o começo da República.	Helena Morley precede e anuncia o memorialismo do também mineiro Pedro Nava. Suas recordações trazem elementos valiosos de história e sociologia.	Nas observações agudas, mas tolerantes, da autora: cada detalhe expressa um ângulo expressivo do seu mundo.	*"Eu acho que a pior invenção da vida é o mingau de fubá (...). Há tanta coisa boa para se fazer com fubá: cuscuz, broas, sonhos, bolos, e ninguém quer sair do mingau de fubá."*	De Moema Cavalcanti. Delicada composição com folhas coloridas. Traduz o universo antigo e sonhador exposto no livro.
	A Velocidade do Amor Record 221 págs. R$ 20	Antonio Skármeta (Antofagasta, 1940) é um dos escritores chilenos mais conhecidos no mundo. Já tinha nome firmado no seu país quando a adaptação cinematográfica de seu romance *O Carteiro e o Poeta* levou-o à celebridade.	Escritor, roteista, professor universitário, diretor de teatro e cinema, Skármeta estudou filosofia e letras no Chile e nos Estados Unidos. Em 1973, com a ditadura militar, foi para Berlim, onde viveu até 1990.	Versão novelesca das atividades de um médico que ajuda refugiados latino-americanos ameaçados de expulsão da Alemanha. Nessa operação, aceita atestar doenças inexistentes. A história parte de um fato real acontecido com o autor.	Skármeta escreve muito bem e sabe tratar assuntos sérios (a política, o exílio) com bom humor e indisfarçável ternura.	No humor sarcástico, como se o escritor estivesse recriando um certo estilo de literatura policial.	*"Nisso os cinqüenta anos se parecem com os quinze; duas idades em que as palavras são levadas a sério. Antes dos cinqüenta e suas sutis mensagens de morte, para a maioria dos homens um cheque é mais importante do que um poema."*	Capa, contracapa e orelhas do livro informam pouco: sugerem ação e erotismo. Skármeta tem algo mais a dizer.

O Cowboy da Sedução

Robert Redford fala com exclusividade a BRAVO! de sua atuação como ator e diretor no filme *O Encantador de Cavalos*, que estréia no Brasil.

Por Ana Maria Bahiana, em Nova York

Na foto menor, Redford (à esquerda) e Kristin Scott Thomas contracenam em *O Encantador de Cavalos*, adaptação para o cinema do romance do inglês Nicholas Evans. Na página oposta, na pele do promotor do Sundance Festival

FOTOS JEAN PAGLIUSO/OUTLINE / DIVULGAÇÃO

Em 1994, um ano antes da publicação de *O Encantador de Cavalos* (Delacorte Press, R$ 12,53) e seis meses antes que seu autor, o inglês Nicholas Evans, tivesse decidido qual seria o destino de seus personagens, Robert Redford convenceu os estúdios Disney a, juntamente com sua Wildwood Productions, adquirir os direitos da obra para o cinema. A história reúne elementos que são praticamente a assinatura de Redford como ator e diretor: vastas paisagens do Oeste americano, um personagem de proporções mitológicas (Tom Booker, o "encantador" do título, uma espécie de *cowboy new age* que Redford, o diretor, deu a Redford, o ator — fato inédito em sua trajetória como cineasta) e uma complicada trama de afeições e rejeições: no caso, entre Booker e suas clientes Annie e Grace MacLean (Kristin Scott Thomas e Scarlett Johansson), mãe e filha que buscam a cura para o cavalo da menina, Pilgrim, ferido num acidente que também mutilou sua dona.

O filme que Redford fez a partir do livro — *O Encantador de Cavalos*, cuja estréia no Brasil está prevista para este mês — e a atual condição de "patrono do cinema independente" do ator e diretor (ele é fundador do Sundance, instituto que promove o conhecido festival de filmes do gênero) foram alguns dos temas desta entrevista, concedida a BRAVO! num hotel de Nova York, a uma quadra dos seus escritórios de produção no Rockefeller Center.

BRAVO!: Você comprou os direitos de *O Encantador de Cavalos* antes que Nicholas Evans tivesse escrito o capítulo final do livro. O que o levou a querer tanto fazer esse filme?

Robert Redford: Poucas vezes um livro reuniu tantos elementos que, imediatamente, provocaram meu interesse: uma grande história, personagens intrigantes, uma viagem — sempre achei que as melhores histórias são aquelas que envolvem viagens. Mas esta tinha ainda mais: crianças, animais, o oeste americano. São elementos próximos e queridos para mim. E o personagem do título, Tom Booker, eu conhecia bem e senti que poderia interpretá-lo confortavelmente.

Ao mesmo tempo, você teve um enorme trabalho com o roteiro, que foi reescrito várias vezes pelos roteiristas Eric Roth e Richard LaGravenese (e você se permitiu algumas interferências substanciais na história). O fato de o casal não consumar a relação, por exemplo, ou mesmo o que acontece com seu personagem, no final. O que aconteceu?

Eu acredito que, ao fazer um filme baseado numa obra literária, você tem a responsabilidade de ser fiel à essência da obra. De forma alguma eu quis desrespeitá-la, porque gosto muito de Nicholas Evans. Ele é um bom homem e escreveu um bom livro, e tenho o maior respeito por literatura. Mas a trama é extensa e densa, cheia de detalhes. Uma grande parte é sobre um processo de cura — a cura do animal, que, eventualmente, leva à cura das pessoas à sua volta. Um processo de cura envolve paciência, e paciência é tempo — e tempo, num filme, é uma coisa muito perigosa. Eu precisava achar uma maneira de comprimir a narrativa de modo a manter sua essência sem me perder em todos os detalhes. E me pareceu claro que, para criar uma base emocional para o filme, eu não poderia manter o mesmo final do livro. Em parte porque não poderia mostrar todos os detalhes que, no livro, justificam o final, mas também porque, pessoalmente, eu não concordava com ele. Talvez seja meu ego de ator, mas eu não conseguia matar o personagem. Ele tinha de continuar vivo. Essa decisão levou imediatamente a uma outra: como solucionar o relacionamento entre os dois protagonistas, uma vez que, no livro, ele morre e ela volta a Nova York, grávida do filho dele. Eu concordava plenamente que eles deveriam ter algum tipo de ligação, mas, enquanto trabalhávamos no roteiro, uma idéia não saía da minha cabeça — será que eles não deveriam optar por um caminho mais verdadeiro e mais difícil, com uma abordagem mais honesta, considerando o fato de que, se eles consumassem e assumissem o caso, muita gente sairia ferida, especialmente a menina? Meu instinto apontava para esse caminho, e foi o que, finalmente, eu escolhi.

Abaixo, o personagem Tom Booker, que o diretor Robert Redford (acima) deu ao ator Robert Redford. "Foi a constatação de que era a pessoa que melhor conhecia esse personagem que me levou a aceitar o desafio de dirigir a mim mesmo. Era um bom papel e era um papel adequado para mim"

FOTOS JEAN PAGLIUSO/OUTLINE / DIVULGAÇÃO

E Tom Booker, seu personagem?

Eu o conheço. Sei de onde ele vem. Ele tem tamanho conhecimento de si mesmo, da terra, dos animais, que transformou esse conhecimento numa arte. Tem um talento nato, mas também há um ambiente à sua volta que apura esse talento. Ele se tornou capaz de se relacionar com os animais não do modo antigo, que é por meio da intimidação e da submissão, mas por meio da compreensão e da compaixão.

Você se sente assim?

Oh, não. Apenas desejaria ser assim. Mas vivo no Oeste, tenho cavalos, crio cavalos, ando a cavalo — e, às vezes, me sinto mais próximo dos animais que dos seres humanos. Tenho um pouco de Booker, mas não ao extremo.

Seu personagem tem uma ligação estreita com outros que você fez em sua carreira, como Jeremiah Johnson e o Sundance Kid — *cowboys* mitológicos. Mas este também é um *cowboy* místico, gentil. Os tempos mudaram ou mudou o *cowboy*?

O *cowboy*, como imaginamos, é um mito de Hollywood, criado pela moda e pelo cinema. Hollywood nunca cessou de criar esse mito romântico. Desgraçadamente, o índio tinha de fazer o papel de vilão. O verdadeiro *cowboy* americano surgiu ou do fora-da-lei ou do rancheiro, e é uma espécie em extinção. Sempre quis mostrar, e neste filme ainda mais, uma visão não romantizada do *cowboy*. Na verdade, a própria paisagem do Oeste é romântica em si mesmo, mas o que me interessava era a realidade dessas pessoas, o fato de que esse estilo de vida, o do pequeno rancheiro independente, morando e trabalhando na terra que seus antepassados colonizaram, é um estilo condenado a perecer. Na verdade, seu estilo de vida sempre esteve ameaçado, primeiro pelas estradas de ferro, depois pela mineração. E o *cowboy*, o rancheiro, conseguiu sobreviver a tudo isso. Agora a batalha é mais dura: as grandes corporações e a especulação imobiliária são seus inimigos, e são inimigos formidáveis.

De todos os seus filmes como diretor, este é o primeiro em que você trabalha como ator, também. Por que a mudança?

Sou muito disciplinado como diretor, muito indisciplinado como ser humano. Como ator, até agora, eu preferia ter outra pessoa me mantendo na linha. Não sabia se eu, como diretor, seria suficiente para trabalhar bem comigo como ator. E ainda não sei se tentarei mais uma vez. Eu não me aproximei desse projeto imaginando que iria trabalhar como ator — foi a constatação de que era a pessoa que melhor conhecia esse personagem que me levou a aceitar o desafio de dirigir a mim mesmo. Era um bom papel e era um papel adequado para mim. Francamente, na minha idade, não existem muitos papéis interessantes por aí.

Em *O Encantador de Cavalos*, Annie (Kristin Scott Thomas, abaixo), sofisticada e poderosa editora de uma revista, contrata o *cowboy* Tom Booker para tentar curar Pilgrim, o cavalo ferido de Grace (Scarlett Johansson), sua filha. A estrutura original do romance de Nicholas Evans foi alterada: "Para criar uma base emocional para o filme, eu não poderia manter o mesmo final do livro", diz Robert Redford, que, além de interpretar Booker – que se envolve com Annie –, dirigiu o filme e interferiu no roteiro de Erich Roth e Richard LaGravenese. "Em parte porque não poderia mostrar todos os detalhes que, no livro, justificam o final, mas também porque, pessoalmente, eu não concordava com ele. Talvez seja meu ego de ator, mas eu não conseguia matar o personagem"

FOTO DIVULGAÇÃO

Você tem medo de envelhecer? Aos 61 anos, ainda se vê como um símbolo sexual?

Eu tenho 61 anos? Olha, eu vivo me esquivando da verdade. E não penso sobre coisas como ser símbolo sexual. Honestamente, não penso. É meu modo de lidar com a questão. E não, não tenho medo de envelhecer. Não há motivo para isso. Você pode tentar deter o processo, com cirurgia plástica ou simplesmente ignorando as mudanças, ou pode ir "com o fluxo" — e isso é ok para mim. A única coisa que me assusta é algum contratempo físico: sempre fui muito atlético, sempre gostei da atividade física, e se surgir algum empecilho dessa ordem tenho certeza de que ficarei deprimido.

Além da carreira de ator e diretor, você, hoje, é praticamente sinônimo de "cinema independente", graças ao Sundance. Não conheço nenhum outro ator de sua estatura que tenha dedicado tanto tempo, prestígio e dinheiro à manutenção do cinema independente. De onde vem esse desejo?

Não sei, mas não é de hoje. Creio que vem do fato de eu ter vindo de fora de Hollywood, de ter ambicionado primeiro ser um pintor, de ter estudado artes plásticas, de ter começado minha carreira de ator no teatro. Há muito tempo venho observando como essa indústria funciona, eu acredito cada vez mais na necessidade de uma diversidade de opções. Fala-se muito que Hollywood só sabe fazer arrasa-quarteirões de custo elevado, que dependem exclusivamente dos efeitos especiais. É claro que esse tipo de filme é a prioridade dos estúdios, e eles devem estar dando certo, devem estar divertindo as pessoas e fazendo dinheiro. Não tenho problema algum com isso: Hollywood é um negócio e tem de gerar dinheiro. Meu problema é se esse tipo de filme se tornar o único tipo de filme produzido nos Estados Unidos. A beleza do cinema é seu leque de possibilidades. É o universo de escolhas à disposição do público.

Nos últimos anos essas opções têm se tornado cada vez mais magras. Apoiar o cinema independente é, em última análise, manter o próprio cinema vivo e saudável, porque a falta de diversidade é uma doença fatal. Minha contribuição para a saúde da indústria é manter um espaço aberto para cineastas que não estão interessados exclusivamente em fazer filmes sobre o fim do mundo.

Você acha que está sendo bem-sucedido?

Sempre se pode fazer mais. Tenho notado que, nos últimos anos, o festival Sundance cresceu muito, virou um festival da moda e assumiu as características de um mercado. Não tive nenhuma participação nesse processo, mas também notei que os filmes que chegam ao Sundance estão mais bem-acabados, têm mais recursos à disposição. E há mais filmes, também, e mais pessoas – tanto público como distribuidores – interessadas nesses filmes. É um processo altamente saudável e estimulante, mas também cria um problema – agora existem mais filmes que lugares para exibi-los. Por isso o Sundance está num canal a cabo e, em breve, por meio de uma parceria com o grupo General Cinema, estará numa rede internacional de cinemas de arte. Não faz sentido termos mais filmes independentes, de melhor qualidade, se eles são empurrados para fora das telas pela quantidade de filmes de maior porte produzidos por grandes estúdios.

O Que e Quando

O Encantador de Cavalos (The Horse Whisperer), de Robert Redford. Com Robert Redford, Kristin Scott Thomas, Sam Neill, Scarlett Johansson. Estréia no Brasil neste mês

Conduzindo Mr. Ego

As dores de cabeça, os prêmios, os prejuízos e os lucros que podem vir na esteira dos filmes dirigidos por atores

O ator-diretor não é um fenômeno novo no cinema: de Orson Welles a Kenneth Branagh, de John Huston a Mel Gibson, de Sydney Pollack a Jodie Foster, o caminho que leva um intérprete para o outro lado da câmera é mais curto que o que leva o escritor ou até mesmo o produtor até lá. O primeiro raras vezes tem o crédito que deveria, e, com o crédito, o poder necessário para a transição. O segundo tem todo o poder e o crédito do mundo – mas raras vezes dispõe do tempo e da paciência necessários para dirigir.

Já o ator – e estamos falando daquele que agentes e mídia gostam de chamar de "estrela" – tem tempo, crédito, poder e, sim, paciência. A paciência, um deles me disse certa vez, que vem de "anos e anos recebendo instruções de pessoas que sabiam muito menos do que eu sobre aquilo que eles e eu deveríamos saber de cor".

Em muitos casos, a passagem – em geral, bissexta – deve-se exclusivamente à vaidade. "Atores não são conhecidos por terem um ego modesto", diz Robert Redford, que admite ter "um saudável ego de ator". Esse é o tipo de projeto que dá enxaquecas nos "cabeças" dos estúdios: o trabalho conduzido pelas fantasias egocêntricas das estrelas, que em geral custa muito, demora uma eternidade (porque ninguém tem coragem de impor os limites que cairiam sobre um diretor comum) e, massacrado pela crítica, naufraga diante do público. Os estúdios toleram essa aberração – da qual o exemplo mais recente foi *O Mensageiro*, de Kevin Costner –, rangendo os dentes, na secreta esperança de que, ego saciado, a estrela volte ao seu ofício habitual, mais seguro e lucrativo. Mas também existe talento real entre esses diretores bissextos. "Alguém como Bob (*Redford*) sabe o tempo de que um ator precisa para trabalhar uma cena, uma reação", diz Sam Neill, um ex-documentarista tornado ator e, agora, novamente atrás das câmeras. "Ele não tem pressa quando sabe que isso é prejudicial. E compreende a importância dos detalhes, das pequenas reações, dos gestos."

O diretor: compreensão serena da importância dos detalhes, das pequenas reações, dos gestos dos atores

FOTO JEAN PAGLIUSO/OUTLINE

Para o ator-diretor de real talento, nada como o projeto apaixonante. Essa rara estirpe trabalha em sua melhor forma quando está empolgada com o material, e é medíocre quando opera como diretor de aluguel. Esse parece ser o problema de Clint Eastwood, que, em projetos recentes – como *Absolute Power* e *Meia-Noite no Jardim do Bem e do Mal* –, aparentemente deixou em casa o fogo que caracterizou obras intensamente pessoais como *Bird* e *Perversa Paixão*.

Algumas vezes, porém, o resultado é o tipo de filme com o qual sonham os estúdios: altamente visível, praticamente capaz de divulgar a si mesmo e, freqüentemente, um quindim da Academia na hora dos prêmios. São os *Gente como a Gente*, *Dança com Lobos* e *Coração Valente* da vida, que justificam toda a angústia antes, durante e depois. – AMB

A nova lista de Spielberg

Diretor filmará as sagas do aviador Charles Lindberg e de uma gueixa do Japão medieval

Steven Spielberg continua investindo nos filmes de época: seus próximos projetos são uma biografia cinematográfica de Charles Lindbergh – o primeiro aviador a voar sozinho sobre o Atlântico e um herói pessoal do diretor – e uma adaptação do best seller *Memórias de uma Gueixa*, de Arthur Golden, a saga de uma menina pobre que, no Japão medieval, é vendida a uma escola de gueixas. Spielberg gostou do clima romântico do livro: "Eu acredito em amor à primeira vista e por isso me empolguei tanto". As filmagens começam em outubro, no Japão, e, apesar de o roteiro estar sendo escrito em inglês, o diretor quer um elenco exclusivamente japonês. – ANA MARIA BAHIANA

Spielberg: filmes de época continuam em alta

Depois daquele Oscar

Kim Basinger, a ex-loura burra, ganha papéis cobiçados em Hollywood

A diferença que um Oscar faz: Kim Basinger, que, antes de *Los Angeles, Cidade Proibida*, tinha dificuldade de encontrar papéis que não fossem de louras burras, agora será a militante ecológica Kukie Gallman, em *I Dream of Africa*, do diretor Hugh Hudson (*Carruagens de Fogo*, 1981). As filmagens começam em setembro, na África. Basinger também conseguiu um dos papéis mais disputados de Hollywood – o da inspetora Jane Tennison, protagonista do aclamado seriado de televisão britânico *Prime Suspect*. O filme baseado na série será dirigido pelo inglês Chris Menaul, que assinou a primeira parte do seriado. – AMB

Basinger: militante ecológica e inspetora de polícia

Um Titã chega às telas

Adaptação de livro de Tony Bellotto terá Carolina Ferraz e Malu Mader

Bellini e a Esfinge, livro de Tony Bellotto, vai virar filme do diretor Roberto Santucci. Os detetives Remo Bellini e Beatriz serão vividos, respectivamente, por Felipe Camargo e Carolina Ferraz. Malu Mader – mulher de Bellotto na vida real – faz o papel de Fátima, prostituta que os ajuda em uma investigação. As filmagens começam em agosto, e o lançamento nacional está previsto para fevereiro do ano que vem. – GILBERTO DE ABREU

Malu Mader: prostituta em *Bellini e a Esfinge*

A nova velha onda

O Paissandu, referência de uma geração de cinéfilos, volta aos filmes de arte

O cinema Estação Paissandu, no Rio de Janeiro, deixou de exibir filmes do circuito comercial e voltou ao seu antigo perfil. Na década de 1960, o local foi ponto de encontro de uma geração de espectadores que faziam fila para assistir aos títulos da *Nouvelle Vague* e do cinema italiano clássico. Para reviver esse tempo, foram selecionados cem filmes, a maioria europeus, que começaram a ser exibidos em maio. As atrações são os inéditos, como *Ici et Ailleurs*, de Godard (cuja obra quase completa será mostrada até o fim do ano), e *A Mulher do Aviador*, de Éric Rohmer. O projeto – coordenado pelo grupo Estação – deve custar cerca de US$ 350 mil em direitos de distribuição. Em princípio, o cinema não sofrerá nenhuma reforma, mas está prevista a transformação do espaço para fumantes, que fica no fundo da sala, em bar. – INÊS VALENÇA

FOTOS KEYSTONE / PRENSA TRÊS / P. AGILSON/PRENSA TRÊS

Ingenuidade Maior que o Tabu

Foi o marketing, e não o puritanismo norte-americano, o provável responsável pelo fiasco da nova versão cinematográfica de *Lolita*, de Nabokov

O que, um ano atrás, era uma vaga — embora desconfortável — possibilidade tornou-se fato: *Lolita*, adaptação de Adrian Lyne para o romance de Vladimir Nabokov, não será visto pelo público americano. A pá de cal foi lançada em abril, quando a empresa de TV por satélite DirecTV recusou-se a fazer uma exibição *pay-per-view* do filme, alegando o de costume: que o mercado americano não tem interesse no tema.

A DirecTV era a derradeira esperança da Pathé, empresa francesa que bancou os mais de US$ 50 milhões da produção, de ver *Lolita* no lucrativo mercado norte-americano. Literalmente todos dispensaram o filme: todos os distribuidores cinematográficos, todos os canais a cabo e, incluindo a DirecTV, as três empresas de *pay-per-view* dos Estados Unidos.

É fácil gritar "puritanismo". Mas, em se tratando de uma indústria que nunca teve grandes pudores, é mais razoável murmurar "marketing". "Lyne e a Pathé se colocaram num buraco muito apertado", comentou um observador de uma dessas negociações frustradas. "Um filme com esse tema precisa ser um filme de arte, ou seja, um filme barato. E esse é um filme caro. Ninguém quer correr esse tipo de risco com um filme caro."

Em 1962, quando Stanley Kubrick levou às telas, pela primeira vez, a novela de Nabokov, a exploração sexual de crianças era assunto discutido apenas por psiquiatras e assistentes sociais. A Child Pornography Prevention Act — lei de 1996, que proíbe o registro de qualquer referência a atos sexuais envolvendo menores de 18 anos — não existia.

Mesmo assim, Kubrick tomou duas providências: escalou Sue Lyons — ninfeta, mas não exatamente infantil — no papel principal. E gastou pouco dinheiro. Kubrick podia já ser um gênio louco, mas não era burro. Lyne pode não ter sido burro, mas foi idealisticamente ingênuo — e a Pathé, otimistamente gananciosa. Confiante em seu cacife como diretor de arrasa-quarteirões cuja superfície *risquée* (ousada) sempre escondeu um coração conservador — *Atração Fatal* e *Proposta Indecente* —, Lyne imaginou um projeto 100% ousado: retomar o texto de Nabokov com o máximo de fidelidade e colocar, no papel título, uma atriz — Dominique Swain — de fato adolescente. A Pathé embarcou sem receio na proposta. E tudo estaria razoavelmente sob controle se o orçamento do projeto não tivesse disparado dos US$ 25 milhões originais para mais de US$ 50 milhões.

FOTO DIVULGAÇÃO

O ostracismo de *Lolita*, em que um homem de meia-idade se apaixona por uma menina de 12 anos (respectivamente, Jeremy Irons e Dominique Swain, acima), deve-se mais a erros de cálculo do diretor Adrian Lyne e da Pathé, empresa francesa que financiou a produção, do que a um excesso de pudor de distribuidores e canais de televisão norte-americanos

Para que um filme dessa dimensão seja remotamente bem-sucedido na bilheteria, necessita de um grande distribuidor americano e de uma campanha maciça de marketing. A Pathé deve ter imaginado que isso seria possível, que Lyne iria entregar um outro *Proposta Indecente* — salgadinho, mas tranqüilo. Mas o diretor estava criando algo diferente: a crônica exata da obsessão sexual de um homem de meia-idade por uma menina de 12 anos. Com cenas de sexo. E uma atriz que fez 15 anos no meio das filmagens. "As pessoas não reagem a ela como uma ninfeta", disse um outro observador, depois de uma das muitas sessões fechadas com a qual a Pathé tentou, em vão, atrair um distribuidor americano. "Reagem a ela como uma criança. E não há lugar no mercado americano para esse tipo de projeto."

Se ao menos Lolita fosse um filme de cineclube, desses que custam US$ 1 milhão e têm um elenco de desconhecidos... Ou um épico, que pode concorrer ao Oscar e sair com o manto de "grande filme europeu"... Mas não é. Na implacável seleção natural de Hollywood, não há lugar para ele. ■

UM REBELDE BEM COMPORTADO

Em *O Quarto Poder*, Costa-Gavras consegue seu melhor resultado desde *Desaparecido – Um Grande Mistério*, mas deixa claro que aderiu ao padrão norte-americano

Por José Onofre

O cineasta Kostantinos Costa-Gavras, francês de origem grega, chega aos 65 anos de vida e 33 de cinema com um filme sem a veemência crítica que o consagrou nos anos 60 e 70. *O Quarto Poder* é um título interpretativo e esperto dos distribuidores brasileiros, que tratam de estabelecer um vínculo entre o Costa-Gavras de hoje e o de 30 anos atrás, vínculo que o próprio cineasta não parece disposto a assumir.

Mad City (*Cidade Maluca*), título original deste filme feito nos Estados Unidos, lida com a política de instalação de um grupo fechado que se apodera do Estado e repele com violência qualquer tentativa de reação. É assim em *Z* (1968), *A Confissão* (1970), *Estado de Sítio* (1973), *Seção Especial de Justiça* (1975), *Desaparecido — Um Grande Mistério* (1982) e *Hanna K.* (1983). Esses são os filmes que retiraram Costa-Gavras da inexpressiva posição que, até então, com dois filmes feitos (*Crime no Carro Dormitório*, 1965, e *Um Homem a Mais — Tropa de Choque*, 1966), ocupava no cinema francês. *Hanna K.*, de indiscutíveis méritos, já mostrava um Costa-Gavras desalentado, sem a convicção que o levara a fazer filmes contra a violência criminosa das polícias grega, tcheca, uruguaia, da justiça colaboracionista da França de Vichy e do golpe de Pinochet, no Chile. Seu filme seguinte, *Conselho de Família* (1986), mostrou que ele esboçava um cinema mais voltado para mostrar não mais o poder direto do Estado contra a sociedade, mas a introjeção deste poder pela sociedade e a maneira como ela vivia isso. Em 1988, tomou uma decisão radical e foi fazer um filme nos Estados Unidos, onde pretendia mostrar o dia-a-dia da sociedade civil mais poderosa do mundo. Lá fez *Atraiçoados* (*Betrayed*, 1988), com Debra Winger e Tom Berenger, mostrando o romance entre uma espiã infiltrada do FBI e um chefe de um grupo ativo e violento da Ku Klux Klan. O filme foi considerado inverossímil, exagerado, fracassando com o público e com a crítica. Em 1990, ainda nos Estados Unidos, ele acertou a mão com *Muito Mais que um Crime* (*Music Box*), sobre uma advogada que defende o pai, que emigrara para os Estados Unidos depois da 2ª Guerra, da acusação de ser nazista e de ter praticado atrocidades durante a guerra. O filme mostrava que Costa-Gavras estava em pleno controle de seu estilo, na escolha e direção dos atores, nos cenários, no roteiro seco e objetivo. E mostrava igualmente como ele pretendia lidar com a política, como um elemento de ação indireta, mas agressiva e dominante, sobre o indivíduo, a família, a comunidade.

John Travolta aponta a arma para Dustin Hoffman: metáfora sobre o poder devastador da televisão

O Quarto Poder, novo filme de Costa-Gavras. Com Dustin Hoffman, John Travolta, Mia Kirshner e Alan Alda. Estréia no Brasil neste mês

Depois de dois filmes obscuros (*À Propos de Nice — La Suite*, 1992, e *La Petite Apocalypse*, 1993), em 1997 fez seu terceiro filme nos Estados Unidos, *O Quarto Poder* (*Mad City*), com Dustin Hoffman e John Travolta. É seu melhor trabalho desde *Desaparecido — Um Grande Mistério*. A história lembra um pouco *A Montanha dos Sete Abutres* (*The Big Carnival*, 1951), de Billy Wilder, por tratar da trajetória de um jornalista, Max (Dustin Hoffman), queimado em Nova York, que está trabalhando numa repetidora de uma pequena cidade da Califórnia. Ao fazer uma reportagem de rotina, num museu, vê um guarda demitido há poucos dias, Sam (John Travolta), seqüestrar um grupo de crianças para conseguir sua readmissão. Max acaba metido numa situação delicada: é o único repórter com a notícia na mão, mas também é parte importante da notícia.

Costa-Gavras não está discutindo o "quarto poder", mas o poder devastador da televisão, capaz de transformar um pequeno incidente num caso nacional. É um bom filme, mas Costa-Gavras não consegue dar a ele a tensão que deveria. É um filme frio, que vai perdendo força aos poucos. Apesar do estilo e do assunto, é filme americano, o que parece ser a opção definitiva de trabalho e estética de Costa-Gavras.

FOTO DIVULGAÇÃO

Os Filmes de Junho na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana, *com Redação*

TÍTULO	DIRETOR	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
NO BRASIL						
Cidade dos Anjos (*City of Angels*, EUA, 1998), 1h57. Drama romântico.	Brad Silberling, outro competente artesão da TV, faz seu segundo filme (o primeiro foi *Gasparzinho*).	**Nicolas Cage** (*foto*) e **Meg Ryan** (*foto*) formam o inusitado par romântico, acompanhados por André Braugher e Dennis Franz.	Uma cirurgiã (Ryan) tem uma estranha visão em meio a uma operação malsucedida – o anjo Seth (Cage), enviado para levar a alma do paciente ao céu. A partir daí, os dois terão uma relação cada vez mais intensa. *Remake* americano de *Asas do Desejo*, de Wim Wenders.	O primeiro impulso será, com certeza, a curiosidade – como a sensibilidade germânica de Wenders resistirá ao verniz de Hollywood? A resposta é: bem melhor do que se imagina.	Nas idéias do filme original sendo transplantadas para o *technicolor* de Los Angeles – a verdadeira "cidade dos anjos".	"Este é um drama romântico de notável acabamento que se sustenta por seus próprios méritos. Como o filme alemão, este projeto oferece uma meditação lírica e emocional sobre temas universais como espírito versus matéria, coragem e o real significado de amor e desejo." (*Variety*)
Character (Holanda, 1997), 1h45. Drama.	Mike van Diem estréia na direção de longas depois de um carreira na televisão e curtas-metragens.	**Fedja van Huet** (*foto*), Jan Decleir e Betty Schuurman participam do elenco.	Na sombria Roterdã dos anos 20 , um jovem (van Huet) luta contra seu pai (Decleir), um jurista poderoso e inclemente, que extravasa no filho sua torturada relação com a mãe do rapaz, uma ex-empregada (Schuurman).	O filme permite ao público chegar a uma conclusão pessoal sobre a qualidade do filme – afinal, *Character* bateu *O Que É Isso, Companheiro?* no Oscar.	Nos tons sombrios da fotografia de Rogier Stoffers; e para o desempenho do jovem, a quem cabe levar adiante essa saga de desamor.	"É verdade que, ao receber seu Oscar, o ego do diretor sucumbiu a uma espécie embaraçosa de Dança de São Vito. O melhor é focalizar nossa atenção no seu trabalho, um verdadeiro épico – longo, sombrio, compexo, enigmático e curiosamente fascinante." (*Time*)
O Sétimo Céu (*Le Septième Ciel*, França, 1997), 1h25. Comédia dramática.	Benoît Jacquot, autor de uma obra irregular, é diretor de *L'Assassin Musicien* (1975) e *La Désenchantée* (1991).	A charmosa **Sandrine Kiberlain** (*foto*) faz o papel de uma cleptomaníaca, esposa do médico interpretado por Vincent Lindon. François Berléand e Francine Bergé completam o elenco.	Uma mulher começa a roubar brinquedos e objetos insignificantes. Apesar de levar uma vida conjugal aparentemente exemplar, sua dificuldade em atingir o orgasmo parece ser a causa do seu desvio. Em crise, o casal busca na hipnose e na psicanálise a solução.	Um dos queridinhos da revista *Cahiers du Cinéma*, Bernoît Jacquot foi muito elogiado por *O Sétimo Céu*.	Repare como Jacquot é capaz de fazer de uma comédia um filme sério e rigorosamente realista, que questiona, ao modo de Ingmar Bergman, a natureza das relações conjugais.	"*O Sétimo Céu* é uma comédia séria e delirante em que os protagonistas Mathilde e Nico brincam de gato e rato com o inconsciente, o prazer e o gozo." (*Cahiers du Cinéma*)
Negócios à Parte (*Rien Ne Va Plus*, França/Suiça, 1997), 1h45. Comédia/*thriller*.	Claude Chabrol, um dos expoentes da Nouvelle Vague, é autor de 50 filmes em 40 anos de carreira, entre eles *La Cerémonie* (1995) e *Ciúme – O Inferno do Amor Possessivo* (1993).	Os prodigiosos Michel Serrault e **Isabelle Huppert** (*foto*) protagonizam o filme, ao lado de François Cluzet, Jean-François Balmer e Jackie Berroyer.	Betty (Huppert) e Victor (Serrault) são uma dupla de vigaristas simpáticos que viaja e engana profissionais endinheirados em simpósios. Tudo corre bem, até que apostam alto demais.	Um dos cineastas mais importantes do século, Chabrol prova estar em grande forma, explorando nessa comédia as características de seus melhores filmes: o comportamento dos criminosos, o relacionamento entre pessoas, a paixão pelos costumes franceses interioranos.	Perceba como cada personagem é manipulado, e no final todo mundo manipula todo mundo. Mas poderão Betty e Victor manter a calma e trabalhar juntos para salvar a pele?	"*Negócios à Parte* é um dos filmes mais personalísticos de Chabrol, (...) em que o diretor está mais à vontade. Mas sua elegância é precisamente jamais se revelar, é escapar à ostentação e se esquivar dos excessos. (*Cahiers du Cinéma*)
Retrospectiva Werner Herzog De 20 a 28/06, no MIS, em São Paulo. Apresentação de 17 filmes.	**Wemer Herzog** (*foto*), representante do Novo Cinema Alemão, é autor de 39 filmes. Nos últimos anos, tem se destacado por suas encenações operísticas e teatrais, já apresentadas no Brasil.	Herzog é admirado por ter sido capaz de conduzir bem o talento indomável de Klaus Kinski, que acompanhou Isabelle Adjani em *Nosferatu* e Claudia Cardinale em *Fitzcarraldo*. Josef Bierbichler e Ina Fritsche estão em *Coração de Cristal*.	Em *Coração de Cristal* (1976), o proprietário de uma fábrica de vidro busca a fórmula perdida do vidro-rubi. *Fitzcarraldo* (1981) é a história de um homem que tenta transportar um navio a vapor pela floresta amazônica. *O Vampiro da Noite* (1978) é uma versão fiel de Herzog para o clássico de Mumau.	O vigor, o esplendor das imagens e a singularidade de estilo de Herzog fazem de seus filmes uma experiência marcante. Destaque para a locação amazônica de *Fitzcarraldo* – Cannes de Melhor Direção em 1982 –, em que toda sorte de acidentes quase dissuadiu o diretor de concluí-lo.	Herzog traz em seus filmes o contato com o mundo mais por meio dos sentidos do que da razão.	"Nos anos 70, Werner Herzog firmou seu nome como um dos principais nomes do Novo Cinema Alemão, fazendo filmes difíceis e ambiciosos sobre o homem e seus limites emocionais – *Aguirre, a Ira de Deus*, *Stroszek* e *O Enigma de Kaspar Hauser*." (*San Francisco Chronicle*)
NO EXTERIOR						
Wilde (Grã-Bretanha, 1997), 1h56. Drama biográfico.	O inglês Brian Gilbert (*Tom & Viv*) retorna ao cinema de seu país depois de algumas experiências dúbias em Hollywood.	**Stephen Fry** (*foto*) faz seu primeiro papel depois do colapso nervoso que o levou, em 1995, a abandonar o trabalho no teatro. Também participam Jude Law, Vanessa Redgrave e Jennifer Ehle.	Baseada na biografia de Oscar Wilde escrita por Richard Ellman, o filme conta a crônica dos amores e incidentes que culminaram com o famoso processo movido contra o escritor inglês por "indecência extrema". Fry é Wilde, Law é Alfred Douglas, o amor de sua vida e razão de sua desgraça.	Tema de uma peça da Broadway e de um par de documentários, Wilde é o homem do momento – mas o roteiro excepcional do filme lança luz sobre a dedicada vida em família, os princípios morais e a insegurança afetiva de um escritor famoso por ser o oposto de tudo isso.	Repare em Stephen Fry, que praticamente incorpora Wilde, mas, também, no notável elenco de apoio, principalmente Michael Sheen como Robbie Ross, o primeiro amor de Wilde. E, sim, o inacreditável acontecimento que abre (com um choque proposital) o filme é absolutamente verdadeiro...	"*Wilde* tem um Oscar perfeito no formidavelmente talentoso Stephen Fry, que traz para a tela não apenas uma notável semelhança física, mas também uma profunda compreensão da alma do dramaturgo e escritor vitoriano." (*Los Angeles Times*)
He Got Game (EUA, 1998), 2h11. Drama.	Spike Lee aborda uma das grandes paixões da sua vida, o basquete.	**Denzel Washington** (*foto*) faz seu terceiro trabalho com Spike; o jogador de basquete Ray Allen estréia na tela; Milla Jovovich, Zelda Harris, Rosario Dawson e Hill Harper completam o elenco.	Cumprindo pena pelo assassinato da mulher, Jake Shuttleswrth (Washington) recebe uma oferta insólita: sua sentença será encurtada se ele conseguir que seu filho, Jesus (Allen), um astro do basquete ginasiano, matricule-se na universidade em que o governador se formou.	Vale conferir a intimidade de Spike com um esporte que ele conhece, ama e vê, claramente, como uma metáfora para o que há de melhor (transcendência, triunfo do esforço individual, iniciativa) e pior (ganância, superficialidade, ambição cega) na alma americana.	No desempenho de Denzel Washington, de enorme riqueza e complexidade; na fotografia luxuosa de Malik Hassan Sayeed, outro *habitué* do time de Lee; e no uso inteligente e dramático de trechos de peças do compositor clássico Aaron Copland.	"Spike Lee faz suas próprias regras em *He Got Game* e saise vitorioso. Esse é seu melhor filme até agora: uma divertida, nervosa, poderosa fábula moral sobre basquete profissional." (*Wall Street Journal*)
Slidinn Doors (Grã-Bretanha/EUA, 1998), 1h45. Comédia romântica.	O ator Peter Howitt estréia atrás das câmeras com um roteiro de sua autoria.	**Gwyneth Paltrow** (*foto*), com um peculiar sotaque inglês, **John Hannah** (*foto*), John Lynch, mais a americana Jeanne Tripplehorn.	O filme explora dois futuros possíveis para Helen (Paltrow). Primeiro, ela perde o metrô ao voltar para casa e não dá um flagrante na traição do namorado (Lynch). No segundo, ela pega o metrô, conhece um novo amor e chega a tempo de flagrar o namorado.	O filme é uma lufada de ar fresco e novas possibilidades em plena retomada da comédia romântica como um estilo acessível até mesmo às platéias cínicas de hoje.	Nas muitas portas que se abrem e se fecham ao longo do filme, sublinhando a idéia de um futuro móvel, maleável. E é fácil achar o rumo certo quando os dois futuros começam a se interligar.	"Embora contemporânea, essa comédia parece determinada a capturar a efervescência dos filmes ingleses dos anos 60, como *Georgy Girl* e *A Bossa da Conquista*, no qual *birds* de minissaia eram tão onipresentes quanto canções dos Beatles." (*New York Times*)
Les Misérables (EUA, 1998), 2h09. Drama de época	O dinamarquês Bille August faz outra adaptação literária em inglês (depois de *A Casa dos Espíritos* e *Smilla's Sense of Snow*), na sexta versão hollywoodiana do clássico de Victor Hugo.	Os oscarizados **Liam Neeson** (*foto*; de *A Lista de Schindler*) e Geoffrey Rush (*Shine*) dividem o elenco com Uma Thurman, Claire Danes e o estreante Hans Matheson.	Preso por roubar uma bisnaga, Jean Valjean (Neeson) reconstrói sua vida ao sair da prisão, tornando-se industrial, prefeito de uma pequena cidade e protetor de uma prostituta. No seu encalço está um inspetor obcecado com a idéia de que bem e mal são inatos e imutáveis.	A crítica tem considerado a adaptação de Bille August a mais comovente e elegante montagem do clássico de Victor Hugo, que traz dramas humanos e sociais capazes de comover 150 anos depois.	Preste atenção em Geoffrey Rush, de longe o melhor de um elenco forte, mas desigual – seu Javert é infinitamente mais humano e complexo que o costumeiro perfil vilanesco do personagem.	"Rush é a força magnética, aqui, e seu Javert, como o Valjean de Neeson, é um coquetel de emoções. (...) August entende o tema central da obra de Hugo, e compreende o que a novela tem a dizer um século e meio mais tarde." (*Los Angeles Times*)
Suicide Kings (EUA, 1997), 1h46. Drama.	Peter O'Fallon, diretor das séries de TV *Party of Five* (1994) e *Dead Silence* (1991), faz seu longa-metragem de estréia.	Mark Watson e os amigos **Johny Galecki**, **Sean Patrick Flanery**, **Jay Mohr** (*foto*), Henry Thomas e Jeremy Sisto formam o elenco.	Um ex-mafioso (Walken) é seqüestrado por cinco rapazes ricos e rebeldes. O motivo é outro seqüestro, o da irmã de um dos rapazes, que esperam contar com a influência do mafioso para resgatá-la. Porém, cada um dos jovens amigos tem um segredo, e a pressão pode levá-los à traição.	A atmosfera claustrofóbica e a trama engenhosa proporcionam cenas repletas de traições, cobiça, humor negro e violência. Embora este seja o primeiro filme do diretor, o resultado é mais corrosivo do que o de seus seriados televisivos, e merece ser conferido.	A maioria das cenas mostra closes individuais em salas fechadas, e, embora os jovens atores se saiam bem, podem tornar-se monótonos quando confinados em virtuais solos. Verifique se os diálogos estão à altura de Tarantino, a quem o diretor tem sido constantemente comparado.	"Com um pé em Quentin Tarantino e uma apreciável influência de *Orphans*, escrito por Lyle Kessler, *Suicide Kings* é um pequeno e mordaz drama tingido de humor negro e repleto de presunção." (*Variety*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

O franco-atirador da delicadeza

O maestro Charles Dutoit volta ao Brasil, desta vez com a Sinfônica de Montreal, e defende a tradição orquestral francesa em depoimento a BRAVO!.

Por Regina Porto

Suíço que se considera o único remanescente da escola francesa de regência, o múltiplo Charles Dutoit (fotos) rege orquestras do Canadá, da França e do Japão

FOTOS DIVULGAÇÃO

Há dois anos, o maestro Charles Dutoit veio ao Brasil em turnê com a Orquestra Nacional da França. Na ocasião, procurou, em vão, partituras brasileiras que pudesse vir a incluir no repertório sinfônico internacional. Figurando entre os grandes nomes de maestros de sua geração, Dutoit, de 62 anos, se destacou não só pela divulgação da música francesa, mas também pelo repertório incomum. "Tomo como um dever confrontar a audiência, despertá-la para o novo. Meu papel, como diretor musical, é também formar o gosto do público", diz. De volta ao Brasil, desta vez com a Orquestra Sinfônica de Montreal, o regente franco-suíço reafirma sua posição: abre a turnê com uma obra contemporânea — *Le Tombeau de Nelligan*, de Jacques Hetu, compositor canadense da linhagem francesa de Olivier Messiaen. A programação inclui ainda Claude Debussy (*La Mer*), Sergei Prokofiev (*Sinfonia nº 5*), Giuseppe Verdi (*La Forza del Destino*, abertura), Béla Bartók (*Concerto para Orquestra*), Igor Stravinsky (*Petrushka*) e Hector Berlioz (*Carnaval Romain*).

Mesmo não soando temático, o repertório — com quatro compositores do século 20 em cena — é coerente com o pensamento musical do maestro. Exceção feita à breve abertura da ópera *La Forza del Destino*, de Verdi, há, no conjunto das obras, uma ligação histórica, sobretudo entre França e Europa do Leste. "Desde minha juventude convivo com um público que nós chamamos de 'tradicional', que só aprecia a música do século 19", diz o maestro. "Mas não se deveria mais chamar de 'moderna' uma obra de mais de 80 anos. Tento sempre ampliar o leque de músicas. Em Montreal, dirigi cerca de 2.000 obras diferentes, de Claudio Monteverdi a Iannis Xenakis."

Comprometido com a formação do gosto musical do público, Charles Dutoit (à esquerda) notabilizou-se também pelo repertório incomum, apresentando compositores pouco conhecidos, principalmente deste século, para platéias acostumadas à música do século 19. Em São Paulo, ele rege obras de quatro autores do século 20, incluindo *Le Tombeau de Nelligan*, do contemporâneo canadense Jacques Hetu. Atento ao fenômeno da aceleração da música nos últimos 30 anos, com os músicos propensos a tocar tudo mais rápido, mesmo os movimentos lentos, ele diz não saber se isso é bom e prefere observar como age a curva da civilização sobre a curva da interpretação

Regente estabelecido em três continentes – é titular da Sinfônica de Montreal desde 1977, da Orquestra Nacional da França desde 1990, e da Orquestra da NHK do Japão desde 1996 –, Charles Dutoit é enfático na defesa de uma sonoridade orquestral francesa, que ele atribui aos princípios estéticos da arte impressionista do início do século. Afirmando-se como "o único remanescente da escola francesa de regência" (inaugurada por Berlioz), o maestro imprimiu seu estilo aos três conjuntos: o mesmo detalhamento de timbres, trabalhado por ele como "um jogo de cores sobre a tela espectral da orquestra".

"Esses conjuntos têm similitudes. Montreal é uma orquestra francófona, no estilo e no repertório, com toda a virtuosidade das orquestras americanas, o que é uma ótima combinação", diz Dutoit. "Os japoneses são igualmente refinados. Há muita elegância, muita sutileza, muito de subentendidos e de sombras na cultura japonesa. É fácil fazê-los soar como minhas outras orquestras: eles têm essa leveza natural."

Para ouvidos habituados ao ataque incisivo das orquestras de tradição germânica ou vienense, cuja sonoridade evidencia a força dos naipes (em efeitos que se assemelham "a um órgão", segundo Dutoit), a Sinfônica de Montreal resultará bem mais transparente, herança da orquestração empregada pelos compositores franceses. Vale prestar atenção na evidência de cada instrumento no conjunto. "É um pouco como a diferença entre a cozinha francesa e a cozinha alemã, a austríaca ou a inglesa. Há, aí, algo de muito particular", diz o maestro.

Regente revelado em Genebra em 1958, com formação em violino, viola, piano e percussão, Dutoit gravou por vários selos, até firmar exclusividade com a Decca, em 1980. Nessa gravadora, ele e a Sinfônica de Montreal acumularam mais de 75 discos e uma coleção de prêmios internacionais (incluindo o Grammy-96, pela ópera *Les Troyens*, de Berlioz). Neste ano, a EMI leva a orquestra canadense e seu titular a estúdio com a pianista Martha Argerich, com quem o maestro foi casado, para o registro de três obras monumentais: o *Primeiro* e o *Terceiro Concertos* de Prokofiev, e o *Terceiro Concerto* de Bartók. O lançamento está previsto para o segundo semestre.

Sem negar a importância do sucesso fonográfico, o maestro distingue um concerto ao vivo. "O concerto é um evento: muda de um dia para o outro. Depende da sala, da luz, da pressão atmosférica, da sua própria pressão sangüínea. Como a vida", diz. Leia, a seguir, trechos do depoimento de Charles Dutoit a **BRAVO!**, em que ele comenta a prática da música em diferentes culturas e fala da arte de reger uma orquestra.

OS ALEMÃES. "No final do século 19, depois dos abusos dos intérpretes românticos, que se julgavam mais importantes do que o compositor, testemunhou-se em certos regentes uma maior honestidade musical e artística, uma maior integridade, uma reação à escola alemã. Falo em maestros como Arturo Toscanini, que pertence muito mais à linhagem francesa de Berlioz do que à linhagem alemã de Richard Wagner e Wilhelm Furtwängler. Esses tiveram uma maneira de interpretar a música muito mais egocêntrica. Richard Strauss foi um grande maestro de seu tempo, mas é assustador vê-lo dirigir em um filme. Parece um *kapellmeister* (*mestre-de-capela, diretor musical de uma capela de nobres, no período barroco, e que, ao dirigir a orquestra, marcava os tempos batendo no chão com um bastão*). Ele tinha magnetismo e seguramente exercia qualquer coisa sobre a orquestra para que tivesse tamanha aura. Mas, ao vê-lo dirigindo – claro que os filmes correspondem aos últimos anos de sua vida, talvez estivesse ultrapassado, talvez senil –, é difícil compreender como ele obtinha os resultados condizentes com sua reputação."

OS FRANCESES. "Há 50 anos, a escola francesa de regência era extremamente importante entre as escolas européias (não falo de escola americana porque não existia). As pessoas estudavam em Paris, os americanos em particular. Desse contexto saíram muitos regentes, entre eles meu grande mestre (embora não tenha realmente me dado aulas) Ernest Ansermet. Suíço, ele foi um dos grandes representantes da escola francesa. E havia sobretudo Charles Munch, Pierre Monteux, Inghelbrecht, Roger Desormière, Jean Martinon e um grande número de regentes franceses. Depois, bruscamente, esses regentes, que eram todos da mesma geração, desapareceram ao mesmo tempo. E houve um enorme vazio. Nesse período, a sonoridade das orquestras francesas se modificou enormemente, porque seus regentes não eram mais franceses. Ou eram franceses que não tinham o talento de seus predecessores. Da tradição francesa, sou praticamente o único nesse momento em Paris – não de nacionalidade, mas sou cidadão suíço com forte influência cultural e intelectual francesa e francófila – a tentar retomar esse desafio."

OS RUSSOS. "Há uma ligação entre a música russa e a francesa de enorme similitude. Não somente de estilo, mas também de sonoridade e orquestração. Debussy foi fortemente influenciado por Mussorgsky. Os músicos franceses amam a música russa, e a contrapartida também é verdade. Stravinsky, que escreveu vários balés que a companhia de Diaghilev estreou em Paris, considerava Debussy o maior compositor de seu tempo e admirava a orquestração de Ravel. Os russos sempre foram bastante francófilos. Tchaikovsky escrevia títulos em francês. Nos originais de Tolstói, há páginas inteiras em francês. Desde os enciclopedistas, desde Diderot, desde Descartes, havia, em torno do mar Báltico, uma enorme influência do pensamento francês."

OS JAPONESES. "Curiosamente, os japoneses, por questões de formação política – em 1870 eles adotaram a Constituição de Bismarck, num momento de mudança radical, quando se abriram para o Ocidente – só tinham a Constituição alemã como modelo. Tomaram essa constituição para fazer a japonesa. Daí suas relações muito estreitas com a Alemanha. (Testemunhamos o lado negativo disso durante a Segunda Guerra Mundial.) Por isso, os japoneses tiveram também uma educação muito alemã do ponto de vista industrial – essa mesma precisão, esse fervor pela qualidade. E os músicos passaram a estudar com professores alemães, e as orquestras passaram a adotar regentes alemães. Hoje eles estão mais interessados em um repertório mais internacional. Por isso fui convidado para dirigir a orquestra da NHK. E é fácil fazê-los soar bem, porque a maneira como se faz música tradicional no Japão é já muito delicada."

ANDAMENTO *PRESTO*. "A música está permanentemente viva. O andamento de alguns movimentos, por exemplo, pode variar de uma década para outra, à medida que a percepção das pessoas torna-se mais rápida. Hoje em dia, tudo é um 'relâmpago': nossa percepção evoluiu muito, está muito mais rápida do que há 20, 30 anos. Isso influenciou toda a sensibilidade artística. Os músicos de hoje tendem a tocar muito mais rápido – sobretudo os movimentos lentos – do que nos anos 40-50, embora não seja regra geral. É um fenômeno dos últimos 30 anos. Se é correto, não sei. Pode ser que no futuro experimentemos um jeito diferente de tocar. O interessante é observar como age a curva da civilização sobre a curva da interpretação."

O REGENTE. "É certo que a regência é um *métier* talvez o mais enriquecedor, o mais rico entre os que podemos imaginar. A música é uma arte suprema, nobre e misteriosa, que exige a transformação de uma partitura, que é uma abstração, em um meio que se torna vivo apenas pela imaginação. A música não se exprime por si só, como um quadro ou uma escultura que o observador aprecia e apreende segundo sua cultura ou conhecimento pessoal. A música é mais complexa, necessita de um intermediário, de um intérprete. É também uma mensagem que muda de artista para artista – daí as tremendas diferenças de interpretação."

OS MÚSICOS. "O regente deve mostrar à orquestra como fazer para tocar a obra da forma como ele a sente. Mas deve, sobretudo, levar em conta também o fato que ele tem diante de si uma centena de músicos que têm suas próprias idéias musicais, também são grandes conhecedores, também têm grande experiência. Afinal, o regente se dirige a pessoas – cada qual com sua vida privada, suas idéias estéticas, sua cultura, vindas às vezes de países diferentes. O regente deve saber encontrar o melhor de todos esses músicos para fazer um amálgama que represente um pensamento total, concentrado e de maior consenso sobre como tocar juntos, não só tecnicamente, mas sobretudo musicalmente." ■

Onde e Quando

Orquestra Sinfônica de Montreal. **Regente: Charles Dutoit. Teatro Cultura Artística (rua Nestor Pestana, 196, São Paulo, tel. 011/256-0223). Dia 29: Hetu, *Le Tombeau de Nelligan*; Debussy, *La Mer*; Prokofiev, *Sinfonia nº 5*. Dia 30: Verdi, *La Forza del Destino*, abertura; Bartók, *Concerto para Orquestra*; Stravinsky, *Petrushka*. Dia 1º de julho: Berlioz, *Carnaval Romain*; Bartók, *Concerto para Orquestra*; Prokofiev, *Sinfonia nº 5*. De R$ 80 a 160. Patrocínio: Grupo Votorantim, Wolkswagen, Banco de Boston e Bovespa. Há previsão de uma apresentação no Rio de Janeiro em data a ser definida**

FOTO DIVULGAÇÃO

FOTO DIVULGAÇÃO

A Orquestra Sinfônica de Montreal (abaixo) expressa o estilo de Dutoit, que trabalha o detalhamento de timbres à moda impressionista, "como um jogo de cores sobre a tela espectral da orquestra", segundo sua definição. O resultado é a maior evidência de cada instrumento no conjunto e não da força dos naipes, como na tradição germânica ou vienense

O jazz na era da incerteza

O JVC Festival de Nova York chega à 26ª edição prestes a mudar, mas ainda evidencia os brasileiros. Por Ben Ratliff, de Nova York

Comparado a outros festivais de jazz do mundo — com exceção talvez de Montreal e North Sea —, o JVC Festival, de Nova York, está no topo. Mesmo que, nos últimos anos, sua programação venha se tornando cada vez menos ousada, alguns de seus pontos altos ainda são visíveis. Nas últimas duas décadas, George Wein, produtor do JVC — que apresenta dezenas de músicos em vários palcos da cidade — foi um grande incentivador da música brasileira, trazendo Caetano Veloso, Marisa Monte, Gilberto Gil e outros. E continua sendo, nesta 26ª edição, de 15 a 27 deste mês: os concertos brasileiros são a parte mais interessante do festival deste ano, numa espécie de homenagem aos 40 anos da bossa nova. João Gilberto se apresenta no Carnegie Hall, dia 19; no dia 20, Maria Bethânia faz sua primeira performance em Nova York em nove anos. Gal Costa se apresenta, no dia 23, no Avery Fisher Hall, que também recebe, no dia 24, um agrupamento de músicos com o nome Brazilian Jazz Ensemble — João Bosco, Egberto Gismonti, Toninho Horta e Leny Andrade.

Essa será a última edição do JVC — nome da indústria de aparelhos eletrônicos patrocinadora do festival — com a marca registrada de George Wein. Em março, ele vendeu 80% do festival para a Black Entertainment Television — o que pode ser péssima notícia para entusiastas do *serious jazz* em Nova York. Os vídeos de jazz da programação da emissora vão na mesma linha da música melosa e invertebrada de Kenny G.; é de se temer que a partir do próximo ano o JVC se torne uma celebração da música *light*. Além disso, Michael Dorf, dono do Knitting Factory (o prestigioso clube de jazz de Nova York), organizou seu próprio festival, apelando para para uma audiência mais jovem e aficcionada. Tirou parte considerável da audiência do JVC.

No que toca à música norte-americana, um ponto forte na programação de Wein são os concertos voltados para jazzófilos mais velhos — aqueles menos interessados no *bebop* e seus avanços, mas que ainda amam o jazz como forma de música popular. Uma série de concertos ao longo do festival, no Sylvia and Danny Kaye Playhouse, é dirigida a essa audiência. Desses, recomendo especialmente dois. O tributo a Fats Waller promete ser uma noite memorável. Entre os que vão se arriscar nos temas acelerados e inovadores de Fats estão o trompetista Clark Terry, o trombonista Al Grey e o trompista Warren Vache. Há um outro tributo, este para um músico ainda ativo: Dick Gibson, anfitrião de um encontro anual de músicos de swing da velha guarda no Colorado. O time inclui o pianista Dick Hyman, o baixista Milt Hinton (já perto dos 90 anos) e o guitarrista Bucky Pizzarelli.

Quando o assunto é o jazz da geração mais jovem, George Wein fica em franca desvantagem perante seu competidor, Michael Dorf. Mas há exceções no JVC. Cassandra Wilson — uma cantora capaz de arrebatar a alma e dona de uma originalidade que faz do jazz um pop sofisticado sem vulgarizá-lo — tem sido criticada por performances frias, sugerindo que o sucesso lhe subiu à cabeça. Quando ela se apresentar no Carnegie Hall, muitos nova-iorquinos estarão se perguntando se ela será capaz de compensar a série desastrosa de concertos que deu em dezembro, no Lincoln Center, cantando só Miles Davis. O concerto no JVC, *An Evening with Cassandra*, deve se restringir ao material dos álbuns *Blue Light Till Dawn* e *New Moon Daughter*.

No Symphony Space, no dia 24, Kenny Garret, ao sax alto, dividirá a noite com a violinista Regina Carter. No jazz, esses músicos são idolatrados por um público restrito. Ambos são improvisadores febris, mas disciplinados, capazes dos solos mais virtuosísticos; Garret bebe na fonte de John Coltrane, e Regina Carter, no gospel.

Chick Corea, outro herói do jazz, apresenta-se no dia 26 no Carnegie Hall. No jazz, é duro reabilitar uma carreira; o público simplesmente perde o interesse quando um músico faz concessões. Mas Corea parece contradizer essa regra, e vem reconquistando sua credibilidade. Depois de uma longa carreira no *jazz-rock fusion*, Corea volta ao jazz acústico em grande estilo: seu novo sexteto, Origin, apresenta alguns dos melhores jovens instrumentistas de Nova York, incluindo Steve Wilson (sax alto), Avishai Cohen (baixo), Adam Cruz (bateria). O baterista Roy Haynes, um mestre, abrirá o concerto com o seu trio.

Últimas recomendações: se o que você estiver buscando são as novidades mais relevantes hoje no jazz, vai encontrá-las mais prontamente no Texaco New York Jazz Festival (do dia 1º a 14 de julho). E é bom lembrar que jazz não se resume a festivais. Ele continua, semana a semana, nos clubes noturnos, que reservam suas melhores atrações para receber os turistas no verão. ∎

Onde e Quando

JVC Festival. Concertos de jazz em várias casas de espetáculos de Nova York, de 15 a 27. Alguns destaques: João Gilberto (dia 19), Cassandra Wilson (dia 23), ambos no Carnegie Hall (esquina da 57th Street com Seventh Avenue, tel. 001/212/247-7800). Tributo a Fats Waller, com Clark Terry, Al Grey e Warren Vache (dia 16), e Tributo a Dick Gibson, com o pianista Dick Hyman, o baixista Milt Hinton e o guitarrista Bucky Pizzarelli (dia 23), ambos no Sylvia and Danny Kaye Playhouse (East 68th Street, tel. 001/212/772-4448)

FOTOS DIVULGAÇÃO / DAVID MAYENFISCH/DIVULGAÇÃO

FOTOS DIVULGAÇÃO / ROCKY SCHENCK/DIVULGAÇÃO / KATRIN THOMAS/DIVULGAÇÃO

Numa espécie de homenagem aos 40 anos da bossa nova, o JVC Festival de Nova York apresenta João Gilberto (1, página oposta) e outros brasileiros, como Bethânia (2), Gal Costa (4), Egberto Gismonti (5), todos na página oposta, e João Bosco (7), acima, à direita. Também vão estar se apresentando na edição deste ano artistas como Cassandra Wilson (3, na página oposta), Joe Williams (6, acima), Diana Krall (8) e a violinista Regina Carter (9)

A Flauta Mágica em tom barroco

O purista da interpretação histórica William Christie rege Les Arts Florissants em gravação da ópera de Mozart

O purismo barroco de William Christie e de seu conjunto instrumental e vocal Les Arts Florissants – que se apresentaram em São Paulo e no Rio de Janeiro em abril – pode ser apreciado em detalhes na sua gravação de *A Flauta Mágica*, de Mozart, ópera que desde a sua estréia, em 1791, tornou-se uma das principais obras de todo o repertório operístico. Christie surpreende ao introduzir na música mozartiana uma articulação e uma sonoridade barrocas, colocando em evidência as raízes musicais do maior de todos os compositores austríacos. Trata-se de uma ruptura com toda a tradição interpretativa dessa ópera no século 20, livrando-a dos acentos românticos que a maior parte dos regentes vem acrescentando-lhe, por conta própria, e que restaura Mozart a seu tempo. As diferenças tornam-se evidentes já na célebre abertura, que sob a batuta sutil de Christie ganha andamento bem mais rápido e sonoridade mais opaca do que se está habituado a ouvir, e continuam nas vozes dos cantores, em que se percebe uma ênfase na clareza do texto, em vez da dissolução das palavras no fluxo da música. Há também uma preocupação com a busca de andamentos autênticos e com os floreios, aqui interpretados como se fossem ornamentos barrocos, criando pequenos intervalos, como se segmentassem a narrativa em unidades lógicas. É um registro original, que revela um Mozart desconhecido. A lamentar só o fato de, por enquanto, a versão integral da ópera ainda não estar disponível no mercado brasileiro, mas somente os seus trechos mais famosos, reunidos em CD único editado pelo selo Erato. – LUIS S. KRAUSZ

Christie livra a música mozartiana dos acentos românticos

Trilha outonal

Arto Lindsay é o cérebro do disco *Mundo Civilizado* (Natasha Records/Sony), título evocativo para um músico nascido nos Estados Unidos e criado em Pernambuco. Com sotaque nativo e estrangeiro, junta-se a bons parceiros de cá e lá – Vinicius Cantuaria, Marisa Monte, Caetano Veloso, Peter Scherer e outros – em 11 faixas. Arranjos conceituais, em produção acústica e eletrônica excelente. Predominam o tom de construção intelectual, a nostalgia *cool* e o temperamento algo *blasé*. Álbum perfeito para a estação: mesmo os ocasionais batuques levam ligeira impressão outonal. – RP

Estrondo zen

A percussão é a linguagem mais universal da música e sua fonte primal é a mesma: o ritmo. No álbum *Ibuki* (Tristar Music/Sony), os 20 percussionistas do grupo japonês Kodo juntam-se ao produtor americano Bill Laswell, um *expert* da música norte-africana. Há dois ganhos: estético e tecnológico. A arte tradicional dos gigantescos tambores japoneses *taiko* chega ao mesmo efeito de transe daquele produzido pelos marroquinos, mas com polirritmia e delicadeza próprias. Design acústico discreto, em mixagem perfeita, fundamental para o registro de um naipe como esse. – RP

Violino eloqüente

Discípula de Isaac Stern, Midori acerta o repertório em seu novo CD (Sony), que traz sonatas de Edward Elgar e César Franck. Diferentemente do que poderia sugerir sua aparência delicada, a jovem violinista tem enorme eloqüência e verve romântica, como seu mestre, e expressa a intensidade passional das duas sonatas com um fraseado cristalino. Midori mostra-se absolutamente segura e interpreta com igual discernimento e competência a introspecção brahmsiana da sonata de Franck e a nostalgia da obra de Elgar, composta sob a sombra da 1ª Guerra Mundial. – LSK

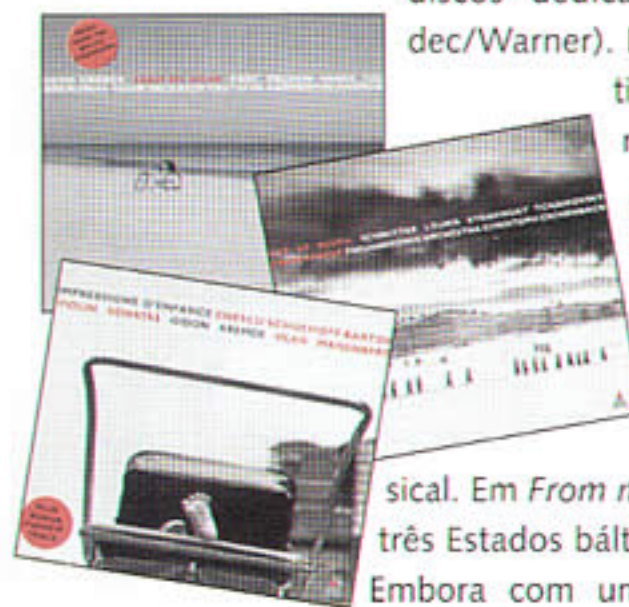
Alta tensão

A hipertensão intrínseca a tudo que fez Gustav Mahler – tanto o regente de orquestras como o criador – é recuperada pelo inglês Simon Rattle nessa sua leitura da Quarta Sinfonia, à frente da City of Birmingham Symphony Orchestra (EMI). Rattle confere vitalidade rítmica à obra e percorre sua complexidade com virtuosismo. Rattle parece encarnar, no pódio, o próprio compositor, num registro que justifica sua fama de melhor intérprete de Mahler. Menos brilhante é a participação da soprano Amanda Roocroft, em cuja voz ampla se percebe certa falta de brilho. – LSK

FOTOS: ÉRIC CHOQUER/METIS/ERATO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

Trilogia do exílio

O violinista Gidon Kremer reúne em três discos obras do Leste Europeu produzidas neste século

Gidon Kremer, um dos virtuoses máximos de sua geração, completou 50 anos em 1997. A ocasião é celebrada com três discos dedicados à cultura do Leste (Teldec/Warner). Nascido em Riga, na Letônia soviética, e excursionando livremente no Ocidente desde 1978, Kremer estabeleceu-se na Alemanha. A técnica brilhante, a originalidade e a inquietude deram-lhe fama e prestígio mundiais. Essa coletânea é uma busca confessa de repatriamento e identidade musical. Em *From my Home*, grava compositores dos três Estados bálticos – Estônia, Lituânia e Letônia. Embora com um único nome conhecido (Arvo Pärt), o contexto programático do disco encontra coerência no caráter lento, solene e doloroso do repertório, com fugazes vôos de liberdade. Com *Out of Russia*, o intérprete demonstra sua empatia pelos eslavos orientais, a começar pelo controverso Alfred Schnittke, de quem estreou várias obras no Ocidente. A exuberância espirituosa de Stravinsky em *Pastorale* e nas suas transcrições de *A Bela Adormecida*, de Tchaikovsky, contrapõe-se ao expressionismo de Arthur Vincent Lourié, que foi exilado nos Estados Unidos. Mas é em *Impressions d'Enfance*, com autores do Leste Europeu que lhe abriram a retórica virtuosística e o lirismo – o húngaro Béla Bartók, o tcheco Ervin Schulhoff e particularmente o romeno Georges Enescu –, que encontramos a metáfora de suas primeiras memórias sonoras. São três álbuns elegíacos, associados pela mesma paisagem quieta. – REGINA PORTO

Kremer busca repatriamento musical com tripla homenagem à cultura do Leste

Sugestões visuais

A habilidade de Ry Cooder para criar ambiente fez desse músico *outsider* o mais influente (e imitado) autor de trilhas do cinema moderno. Consagrado em 1984 com *Paris, Texas*, ele retoma o trabalho com Wim Wenders no recente *The End of Violence* (Outpost Recordings). A música tem autonomia: sustenta-se a si mesma e é ao mesmo tempo visualmente sugestiva. Com sua atmosfera intimista e poética, Cooder cerca a narrativa como a provar que um som vale mil imagens não mostradas, mil palavras não ditas. Destaque para os solos de trompete de Jon Hassell. – RP

Alma romântica

Clara Schumann teve grande influência na música de seu marido Robert e do amigo Johannes Brahms. Pianista, ela sustentava a família, e compunha nas horas vagas. Embora seu trabalho não tenha sido reconhecido à época, Clara criou uma série de miniaturas para piano e piano e voz. Neste CD (Arte Nova), a chinesa Lan Rao canta alguns de seus *Lieder* (palavra alemã para "canções"), escritos sobre versos de românticos como Heine e Goethe. Se a presença de Clara está diluída nas obras de Robert e Brahms, aqui seu talento aparece em estado puro, com a inocência e a doçura de um dom. – LSK

Standard moderno

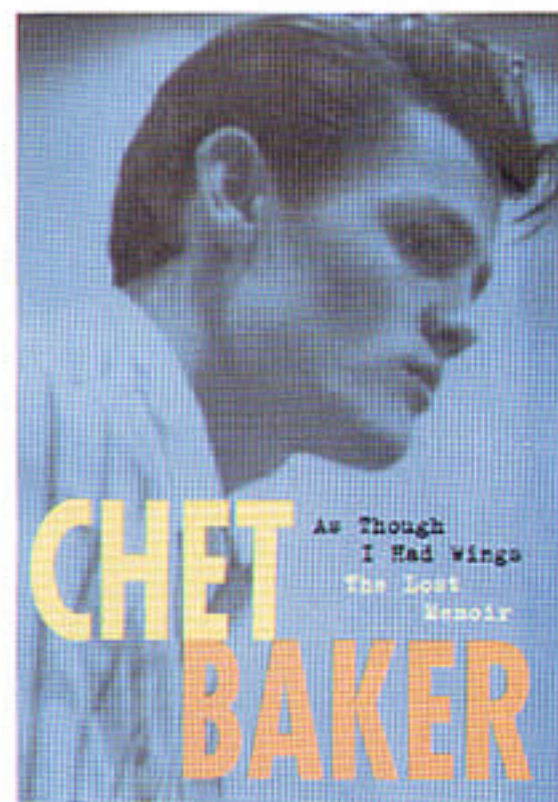
Com *First Instrument*, a compositora, letrista, arranjadora, musicista e vocalista Rachelle Ferrell trocou o pop e o rhythm & blues pelo jazz. O álbum (Blue Note) inclui composições próprias, a belíssima *With Every Breath I Take*, de Cy Coleman, e vários clássicos. Explorando recursos do canto moderno e do étnico, e jamais *standard* como intérprete, Ferrell imprime originalidade a clássicos como *My Funny Valentine* ou *Autumn Leaves*, este em *jam session* histórica com os convidados Wayne Shorter ao sax tenor, Michel Petrucciani ao piano e Stanley Clarke ao baixo. – RP

Mujiques e ciganos

Russa naturalizada britânica, a violinista Viktoria Mullova herdou pouco da passional escola eslava. Suas interpretações são marcadas pela introversão e pelo rigor cerebral. Isso fica claro na escolha de duas obras da literatura violinística deste século gravadas para o selo Philips. No *Concerto em Ré*, do russo Igor Stravinsky, e no *Concerto nº 2*, do húngaro Béla Bartók, a intérprete encontra dois exemplos em que a inspiração folclórica serve como elemento de ruptura do sistema tonal. Execução da Filarmônica de Los Angeles, dirigida por Esa-Pekka Salonen. – RP

FOTOS DIVULGAÇÃO / KLAUS RUDOLPH/FORMAT / DIVULGAÇÃO

O avesso do sublime

Autobiografia do cantor e trompetista Chet Baker detalha uma vida de vícios

No livro de Baker a principal personagem é a droga

Com voz contida e estilo *cool* de interpretação, o cantor e trompetista Chet Baker foi um dos músicos mais sublimes da história do jazz. Suas memórias, perdidas por mais de 20 anos e finalmente publicadas (*As Though I Had Wings*, St. Martin's Press, 118 págs., US$ 25), vêm escritas no mesmo estilo: Chet relata os não poucos dramas que viveu em frases curtas e desapaixonadas. O livro cobre o período de 1946 a 1963, e registra seus momentos de maior glória, nos anos 50. O principal personagem não é nem Baker nem a música, mas as drogas. No período posterior ao registrado nos diários, ele conheceu a decadência física, o ostracismo e o esquecimento. Seu "renascimento" artístico, na década de 70, trouxe à cena a triste figura a que havia se reduzido. Baker morreu misteriosamente em 1988, numa queda do segundo andar de um hotel na Itália. A vida talvez tenha sido um desastre pessoal para ele, as mulheres e filhos que teve e para os que o amavam. Deixou uma obra musical rara. Não procure o porquê nas suas memórias. – CARLOS EDUARDO LINS DA SILVA, de Washington

Piano superior

Escola paulista incorpora técnicas alemãs

A Fundação Magda Tagliaferro, sediada em São Paulo, dá início a um projeto inaugural de intercâmbio com a renomada Escola Superior de Música de Karlsruhe, na Alemanha. A partir do segundo semestre, novos cursos, inspirados nos moldes alemães da técnica pianística, vão somar-se ao projeto pedagógico de educação musical criado pela lendária pianista brasileira Magda Tagliaferro (1893-1986). O empreendimento tem início neste mês, quando a presidente da fundação, Lêda Figueiredo Ferraz, o pianista Fabio Caramuru e um grupo de educadores participam dos cursos da Musik Hochschule Karlsruhe. Em setembro, Fany Solter, pianista e reitora da escola alemã, virá a São Paulo para conferências e *master classes*. – REGINA PORTO

Nova integral de Villa-Lobos

A brasileira Débora Hallasz grava a obra do compositor para piano por selo sueco

Está programado para este mês o lançamento do terceiro volume da integral de Villa-Lobos (1887-1959) que a pianista paulista Débora Hallasz, de 32 anos, está gravando pelo selo sueco BIS. Essa é a primeira integral para piano a ser lançada desde as gravações – hoje fora de catálogo – de Anna Stella Schic, nos anos 70. Com sete CDS ao todo, a integral de Débora será ainda mais completa, incluindo obras que estavam desaparecidas até recentemente. "A rigor, a integral deveria incluir mais volumes, mas há ainda muitas partituras perdidas", diz a pianista, que desde 1989 mora na Alemanha. Os CDs estão sendo lançados ao ritmo de um por ano e os volumes são editados de acordo com a semelhança musical das peças.

O primeiro CD (1995) é o que contém as obras mais densas do repertório, pois não havia sido planejado originalmente como parte de uma integral. "No início eu me assustei um pouco com a dimensão do projeto, pois grande parte do repertório era nova para mim", diz Débora. "Eu não imaginava que fosse ter tanto prazer neste trabalho, mas a fantasia musical de Villa-Lobos é inesgotável." O terceiro volume traz algumas peças infantis do compositor, como as *Cirandinhas* e *Francette et Pi*. Em agosto, Débora entra no estúdio para gravar canções de Villa-Lobos com a soprano Eliane Coelho, em CD a ser lançado no próximo ano. – MARIANA BARBOSA, de Londres

FOTO ARQUIVO PESSOAL

Débora (acima) gravou em 1995 o CD (à esq.) que deu origem à série

ESTRÉIA DESIGUAL EM PALCO ESPLÊNDIDO

Com altos e baixos, a montagem multinacional de *Alma*, a única ópera de Cláudio Santoro, revitaliza o mítico Teatro Amazonas, em Manaus

Por Luis S. Krausz

FOTO LEONIDE PRINCIPE

Acima, cena da estréia amazonense de *Alma*, ópera de Santoro com libreto baseado em novela de Oswald de Andrade. O espetáculo, patrocinado pelo governo do Estado do Amazonas, Funarte e Mercedes Benz, será apresentado em turnê por São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Goiânia a partir de setembro

Nenhum lugar poderia ser mais adequado do que o Teatro Amazonas, em Manaus, para a primeira encenação de *Alma*, a única ópera do compositor amazonense Cláudio Santoro (1919-1989). Parte do 2º Festival de Música da cidade — realizado de 9 a 26 de abril, sob direção do violinista alemão Michael Jelden —, a montagem, dirigida por Marcio de Souza e regida por Walter Attanasi, reuniu profissionais de várias nacionalidades, revitalizando o mais belo palco lírico nacional.

O Teatro Amazonas foi inaugurado em 1896, no auge do breve ciclo da borracha. Decorado com afrescos, capitéis em mármore de Carrara, pinturas francesas em tecido e móveis de madeira de lei, ele tem acústica esplêndida, história fascinante e foi tema de muitas lendas — como a que afirma ter o próprio Caruso cantado ali. Mas o teatro acabou reduzido ao silêncio, apenas duas décadas depois da sua inauguração, com a falência da elite econômica local, em função da concorrência da borracha malasiana.

Se não há, hoje, vestígio de surto econômico na Amazônia, as facilidades do tráfego aéreo e as vantagens do mercado de câmbio permitiram montar a Orquestra do Festival de Manaus com excelentes músicos da República Eslovaca; trazer bons solistas e regentes da Rússia, Itália e da Alemanha, e convidar cantores brasileiros.

No palco, a estréia de *Alma* evidenciou a multiplicidade dos talentos envolvidos num espetáculo desse porte, que, neste caso, teve qualidades diversas. A começar pela música: a obra de Santoro resulta de uma variedade de influências, com ecos claros de Shostakovich, Prokofiev, Villa-Lobos, Alban Berg e até mesmo do jazz. Poderia ser qualificada de sincrética, mas falta-lhe um estilo próprio, uma linha e um fulcro em torno dos quais revolvam suas ressonâncias díspares. O libreto — baseado em novela homônima de Oswald de Andrade, sobre uma prostituta que se apaixona por seu gigolô — não chega a criar núcleos de tensão dramática, e arrasta-se para um final trágico, que é óbvio.

Na montagem, a Orquestra do Festival e a regência de Walter Attanasi se destacam por sua excelência — interpretam com clareza a complexa música de Santoro e elucidam-lhe as influências. A soprano Rosana Lamosa leva seu difícil papel com competência, exibindo constância e força vocal, mas os demais cantores não se destacam. O coro do Teatro Amazonas, que cumpre também o papel de narrador, atinge resultados interessantes ao ficar atrás do cenário, o que provoca um abafamento deliberado de sua voz.

A extraordinária direção de cena, junto com bons cenários, garante um espetáculo visualmente atraente, plasticamente rico e harmônico. Por fim, Gisele Santoro, filha do compositor, que interpreta Alma nas cenas de balé, é refinada e dedicada ao papel. É de se esperar que, nas próximas apresentações da ópera, previstas para este ano em várias cidades brasileiras, todos os elementos da montagem alcancem o mesmo nível de qualidade daqueles que se sobressaíram na estréia.

Desde 1997, Michael Jelden, que neste ano contou também com o apoio da Funarte, está promovendo concertos e montagens operísticas em Manaus. Os espetáculos recebem grande atenção da imprensa internacional, pois, se o público local ainda é pequeno, os turistas estrangeiros na Amazônia são muitos, e, para quem vem de fora, assistir a uma ópera — qualquer ópera — no quase mítico Teatro Amazonas é uma experiência e tanto.

A Música de Junho na Seleção de BRAVO!

Edição de Regina Porto

	INTÉRPRETE	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
CÂMARA	**Deszö Ranki** (*foto*), um dos melhores pianistas húngaros da atualidade, apresenta-se em recital-solo. Formado pela Academia Franz Liszt, venceu o Concurso Robert Schumann. Sua interpretação dos *Estudos, op. 10*, de Chopin, recebeu o Grande Prêmio da Academia Charles-Cros.	1) Haydn – *Sonata em lá bemol*; Schubert – *Momentos Musicais*; Debussy – *Images 1 e 2*; Bartók – *Sonata Sz 80*; 2) Recital Schumann – *Waldszenen, Humoresque em si bemol, Três Romances e Estudos Sinfônicos*; 3) Haydn – *Sonata em lá bemol*; Schumann – *Estudos Sinfônicos*; Debussy – *Images 1 e 2*; Liszt – *Mephistowaltz*.	Teatro Cultura Artística. Rua Nestor Pestana, 196, em São Paulo – tel. 011/256-0223.	Dias 2, 3 e 4, às 21h. Ingressos de R$ 25 a R$ 50.	Deszö Ranki figura entre os melhores pianistas húngaros, ao lado de Zoltán Kocsis e András Schiff. Nessa série de recitais, Ranki prova toda sua habilidade, com obras representativas do classicismo, do romantismo e do século 20.	A interpretação de Ranki é bastante intelectualizada. Haydn é lido como o poeta dos detalhes e das pequenas formas. Liszt, como profeta de Wagner. Sua versão do conterrâneo Bartók é autêntica. O recital Schumann é o grande vértice romântico da turnê.	O Restaurante Kakuk (que em húngaro significa "o cuco do relógio") está completando 30 anos. Com especialidades da cozinha alemã e húngara, o Kakuk fica na alameda Glete, 1.023 – Santa Cecília. Telefone: 011/220-5165.
CÂMARA	O **Quarteto Mandel** (*foto*), formado em 1981 em Budapeste, vem pela primeira vez ao Brasil em seus 17 anos de existência. É formado por Robert Mandel (viola de roda), István Márta (cravo e percussão), Gábor Kállay (flauta doce, voz e cordas) e László Jakobi (violoncelo barroco).	O conjunto húngaro interpreta música, do século 14 ao século 18. No programa, obras de compositores anônimos e destaque para os franceses Michel Corrette e Claude Gervaise.	Teatro Municipal do Rio de Janeiro, região central. Tel. 021/297-4411.	Dia 24, às 17h. Ingressos a R$ 10.	O quarteto é prestigiado internacionalmente. O virtuosismo dos músicos, a pesquisa de repertório inédito e a coleção de réplicas de instrumentos históricos têm levado o grupo aos grandes centros culturais do mundo. Competem bem no mercado de discos.	O grupo concentra suas pesquisas na música francesa do século 18, com especial destaque para o repertório da viola de roda, instrumento popular na Corte de Versalhes. Seus integrantes especializaram-se também na música húngara da Corte do Rei Matthias.	Sem concorrentes para o horário noturno no Centro do Rio de Janeiro, o restaurante Les Champs Elysées fica no 12º andar do nº 58 da avenida Presidente Antônio Carlos. Telefone: 021/220-4713.
CÂMARA	**Frankfurt hr-brass** (*foto*), conjunto de metais da Orquestra Sinfônica da Rádio de Frankfurt, em dois concertos do Mozarteum Brasileiro. O grupo foi formado em 1986 por especialistas em música de câmara com metais. Dos 14 integrantes, 13 aparecem nos sopros (do trompete à tuba) e um na percussão.	Adaptações de Händel – *Fogos de Artifício, abertura*; Gervaise – *Danças Francesas Antigas*; Anônimo – *Greensleeves*; Byrd – *A Marcha do Conde de Oxford*; Händel – *Música Aquática* (segunda suíte); Gershwin – *Medley* de temas clássicos; e Bernstein – *West Side Story* (danças sinfônicas).	Teatro Municipal de São Paulo – pça. Ramos de Azevedo, s/nº. Tel. 011/233-3022.	Dias 8 e 9, às 21h. Ingressos de R$ 20 a R$ 70.	Com formação original de metais, o Frankfurt hr-brass potencializa qualquer obra do repertório, adaptado com total liberdade de interpretação. Programa descompromissado, vale a pena pela massa sonora produzida e pela qualidade dos músicos.	Os chamados metais são instrumentos de som produzido por um bocal em forma de taça – trompa, trompete, trombone e tuba. Os sopros em que o ar vibra por palhetas ou orifícios são chamados de madeiras – flauta, clarinete, oboé, fagote, saxofone.	O Frankfurt hr-brass produziu uma série de dez CDs em cooperação com a Hessischer Rundfunk e a gravadora Capriccio. O repertório do grupo inclui a música de vários séculos, com destaque no primeiro disco para obras de compositores de língua inglesa.
CÂMARA	A **Orquestra de Câmara da Holanda** (*foto*), criada em 1955 e durante 22 anos dirigida por Szimon Goldberg, apresenta-se em concerto sob direção do maestro Martin Sieghart.	Hugo Wolf – *Serenata Italiana*; L. v. Beethoven – *Concerto para piano nº 3 em dó menor*, solista: Sebastian Forster; L. v. Beethoven – *Romance para violino e orquestra*, solista: Floortje Schilt; Schubert – *Sinfonia nº 3 em ré menor*.	A Hebraica – Teatro Arthur Rubinstein. R. Hungria, 1.000, em São Paulo. Tel. 011/818-8888.	Dia 6, às 21h. Ingressos a R$ 50 (sócios), R$ 60 (não-sócios) e R$ 30 (estudantes).	Com o maestro Szimon Goldberg, a orquestra estabeleceu um padrão de interpretação de música de câmara que se mantém. Já recebeu solistas como Martha Argerich, Gidon Kremer, Anne Sophie Mutter, Radu Lupu, Vladimir Ashkenazy e Mstislav Rostropovich.	Duas obras raras em salas de concerto: a *Serenata Italiana*, de Hugo Wolf, escrita originariamente para quarteto de cordas, e o *Romance para violino*, de Beethoven, com atmosfera próxima à *Sinfonia Pastoral* e mais tarde transcrita para duo de violino e piano.	Um dos melhores e mais freqüentados restaurantes de São Paulo, o Cantaloup fica na rua Manuel Guedes, 474, no Itaim Bibi. A cozinha é variada e oferece pratos como o *carpaccio* de palmito ou galinha-d'angola com castanha ao molho de *foie gras* e uvas. Tel.: 866-6445.
CONCERTO	Orquestra Sinfônica de Jerusalém, em concerto dirigido por **Yeruham Scharovsky** (*foto*). O pequeno grupo de câmara fundado em 1936 pela Rádio da Palestina ganhou dimensões de grande orquestra e hoje tem sede no Henry Crown Symphony Hall. Direção artística de David Shallon.	Schlomo Gronich – *Jerusalém 3.000 para flauta e orquestra*, solista: Noam Buchman; Antonín Dvorák – *Sinfonia nº 4*.	A Hebraica – Teatro Arthur Rubinstein. R. Hungria, 1.000, em São Paulo. Tel. 011/818-8888.	Dia 10, às 21h. Ingressos a R$ 50 (sócios), R$ 60 (não-sócios) e R$ 30 (estudantes).	O principal objetivo da orquestra é valorizar os compositores israelenses e abrir espaço para os novos talentos da comunidade judaica. A orientação ajudou a revelar músicos como Daniel Barenboim, Pinchas Zukerman, Shlomo Mintz e Yefim Bronfman.	A obra *Jerusalém 3.000*, de Shlomo Gronich, foi composta para celebrar, em 1996, os três mil anos da cidade sagrada. Jerusalém, chamada "Cidade de Ouro", é a matriz de três grandes culturas religiosas – o judaísmo, o cristianismo e o islamismo.	O concerto pode despertar seu interesse por Jerusalém, cidade que é um patrimônio da civilização. As passagens aéreas para Tel Aviv, a 50 km de lá, variam de US$ 1.300 (baixa temporada) a US$ 1.900 (na alta). O serviço turístico da prefeitura informa sobre hotéis e passeios (tel.972/25-0905).
CONCERTO	A Orquestra Sinfônica da cidade de Stuttgart, criada em 1924, e reagrupada com o nome de Stuttgarter Philharmoniker desde o pós-guerra, apresenta-se em concerto sob a direção do maestro **Jörg-Peter Weigle** (*foto*).	1) Beethoven – *Sinfonia nº 7 em lá maior, op. 92*; Brahms – *Sinfonia nº 4 em mi menor, op. 98*; 2) Mendelssohn – *Sinfonia nº 4 em lá maior, op. 90*; Schubert – *Sinfonia nº 9 em dó maior, D. 944, "A Grande"*.	Teatro Municipal de São Paulo – pça. Ramos de Azevedo, s/nº. Tel. 011/233-3022.	Dias 1 e 2, às 21h. Ingressos de R$ 35 a R$ 120.	Herdeira da grande tradição alemã, a orquestra passou pelas mãos de regentes, como Wilhelm Furtwängler e Felix Weingartner. O atual titular responde à tradição, com experiência na Staatskapelle Dresden e na Staatskapelle Berlin.	*A Quarta Sinfonia* foi a última obra orquestral de Brahms, definida por alguns como "sinfonia de outono". Foi também sua sinfonia mais clássica. Com a *Grande Sinfonia*, Schubert assina um dos grandes monumentos da música do século 19.	Embora longe, o Bierquelle é considerado por muitos como o melhor restaurante alemão em São Paulo, com lingüiças e salsichas fabricadas pelo próprio dono. Serve também trutas, salmão e fondue. O endereço é avenida Professor Papini, 169 – Cidade Dutra. Telefone: 011/5666.0463.
LÍRICA	Coro e Orquestra Filarmônica de Viena sob direção do maestro francês **Georges Prêtre** (*foto*). Antigo titular da Filarmônica de Viena, Prêtre é hoje o diretor da Orquestra da Rádio de Stuttgart.	Claude Debussy – *Le Martyre de Saint Sébastien*, com texto do italiano Gabriele D'Annunzio. Obra de 1911, a meio caminho entre o oratório e a música de cena, foi encomendada ao compositor pelos balés russos. Em versão cênica integral, dura cerca de quatro ou cinco horas, com uma hora de música.	Musikverein – 1, Bösendorferstr, 12. Tel. 43/1/505 86 81-0. Venda de ingressos: tel. 43/1/505 81 90-0	Dia 6, às 15h30, e dia 7, às 11h. Preços a confirmar.	Programa do grande festival de Viena de 1998. A música incidental de Debussy, para um texto em que o personagem é cultuado como mártir santo e deus grego, foi seu mais ambicioso projeto de retorno à escrita vocal depois da ópera *Pelléas et Mélisande*.	A música obtém tensão com poucos meios, como nas frases *a cappella* do terceto vocal para soprano, meio-soprano e contralto. A obra é exemplar quanto ao princípio de *clarté*, o que dá leveza ao texto e ao rigor arcaico da música.	A Belvedere Nationalgalerie (3, Prinz Eugen-Str 27. Tel. 43/1/79557-0) exibe a coleção dos pintores austríacos da época Jugendstil, no Palácio do Príncipe Eugênio de Savoya, que tem jardins belíssimos.
LÍRICA	O barítono **José van Dam** (*foto*) contracena com Cassandre Berton, Sophie Fournier, Joseph Frank, Vladimir Glushchak, Anatoli Kotscherga, Ilya Levinsky e Tigran Martirossian. Orquestra do Capitole de Toulouse, sob direção de Michel Plasson.	*Boris Godounov*, ópera em um prólogo e quatro atos, de Modest Mussorgsky. Libreto sobre textos extraídos de peça homônima de Pushkin e de *A História do Estado Russo*, de Karamzin. Encenação de Nicolas Joël.	Théâtre du Capitole de Toulouse – Place du Capitole, em Toulouse, França. Tel. 0039-5/61.11.31.31.	Dias 12, 14, 16, 19 e 21. Horário e preços a definir.	Com José van Dam, o grande barítono belga, como o czar do papel-título, a ópera de Mussorgsky ganha representação notável. A música, sinalizadora das inovações do século 20 e sem paralelos na história da ópera, só é comparável à tradição da literatura russa.	Para ilustrar a ambigüidade da personagem, o compositor pede um registro de baixo-barítono. O magnífico monólogo do segundo ato (*"Tenho o poder supremo"*) exemplifica a escrita vocal empregada por Mussorgsky, baseada na melodia da fala popular.	O hotel e restaurante Le Capoul (13, place du Président Wilson) oferece apartamentos a partir de 620F, com refeições a partir de 100F. Tel. 0039-5/61.21.08.27 e 61.21.08.27.
POPULAR	O pianista **Fábio Caramuru** (*foto*) faz recital-solo com música de Tom Jobim. Pianista de concerto e ex-aluno de Magda Tagliaferro, Fábio descobre no repertório jobiniano um estímulo novo para improvisação, releituras e arranjos.	Repertório do disco lançado no final do ano pelo intérprete pelo selo Master Class. São 14 temas de Jobim, entre eles, *Choro, Esperança Perdida, Amparo e Quebra-Pedra*, menos ouvidos, e clássicos como *Chega de Saudade, Desafinado, Chovendo na Roseira e Insensatez*. Participação especial: Márcia Taborda, voz e violão.	Sala de Concertos da Escola Superior de Música de Karlsruhe, Staatliche Hochschulle Für Musik, 76040, tel. 0721/6629-70, Karlsruhe, Alemanha.	Dia 3, às 19h. Entrada franca.	O programa corresponde a um *songbook* e oferece uma versão original da música de Jobim, em que muitas vezes o piano aparece apenas como instrumento acompanhador. O intérprete pôs em partitura a música deixada sob forma de cifras.	Os improvisos são contidos e o toque é refinado. A formação erudita do músico permite uma livre exploração harmônica e melódica das composições, sem descaracterizá-las. A improvisação dá base aos arranjos, detalhadamente construídos.	A trajetória de Tom Jobim é recuperada no livro *Tom Jobim – Uma Biografia*, escrito pelo jornalista e crítico Sérgio Cabral, e lançado pela Lumiar Editora em dezembro.
POPULAR	A cantora e compositora **Marlui Miranda** (*foto*) é a anfitriã em três shows do projeto Rumos Musicais. No primeiro programa ela recebe o duo Teco Cardoso (sax e flauta) e Ulisses Rocha (violão); no segundo, o coral Ihu; e, no terceiro, o percussionista Caíto Marcondes.	A estrutura da programação prevê números exclusivos dos convidados e *jam sessions* com a anfitriã. Teco Cardoso e Ulisses Rocha são dois instrumentistas com experiência no jazz e interesse cada vez mais voltado para a música brasileira.	Instituto Cultural Itaú – av. Paulista, 149, em São Paulo. Tel. 011/238-1700.	Dias 2, 9 e 16, às 17h30. Ingressos gratuitos podem ser retirados uma hora antes de o espetáculo começar.	Marlui está entre ótimos parceiros: atua com Teco Cardoso no grupo Pau-Brasil, e gravou o projeto *Ihu* com Caíto e com o coral que adotou mesmo nome. As formações de palco são originais, com solistas que garantem excelência musical e inventividade.	Desde o disco *Ihu*, um divisor de águas do ponto de vista musical e cultural, o trabalho de Marlui Miranda ficou bastante associado à pesquisa etnomusicológica. Observe a técnica vocal indígena empregada pelo coral no segundo programa.	Quase na esquina com a avenida Paulista, o Restaurante Spot (alameda Ministro Rocha Azevedo, 72) serve grelhados e massas e tem serviço de manobristas. Telefone: 011/283-0946.

JEAN MICHEL BASQUIAT

Pinturas e desenhos do artista que foi o fenômeno da década de 80 são expostos em São Paulo, Por Flávia Rocha

Jean-Michel Basquiat (1960-1988), o artista americano de carreira fulminante nos anos 80, ainda é um personagem polêmico: era um grande talento precoce ou mero fenômeno da mídia e de um mercado dominado por *yuppies*? Um bom material para avaliação estará disponível na Pinacoteca do Estado, em São Paulo, a partir do dia 16: uma exposição de 30 telas e 80 desenhos de Basquiat. Os desenhos já foram vistos em Buenos Aires e em Recife, mas a capital paulista recebe um reforço que representa a maior mostra de pinturas do artista já feita na América do Sul.

Basquiat sabia o valor da imagem, o suficiente para dar os primeiros passos antes de ser adotado pelo mestre Andy Warhol. Em nove anos de carreira, o jovem artista negro nascido num bairro nova-iorquino de classe média, passou de anônimo grafiteiro de rua a estrela do mundo das artes (quando ele tinha 24 anos, suas telas já estavam cotadas em US$ 25 mil). Emanoel Araújo, diretor da Pinacoteca, chama a atenção para a crítica social que Basquiat faz como personagem de si mesmo: "Nada melhor que tudo isso — ser negro, grafiteiro, do submundo — para que um artista se expresse contra o establishment".

Biografia e arte estão irremediavelmente unidas na obra de Basquiat, e é justamente aí que reside o ponto que divide os críticos: não se sabe se a arte é a mesma sem a biografia.

Acima, obra de 1982. Na página oposta, Basquiat no auge da carreira, em 1985, quando foi capa da revista do *The New York Times*

FOTO LIZZIE HIMEL

FOTO DIVULGAÇÃO

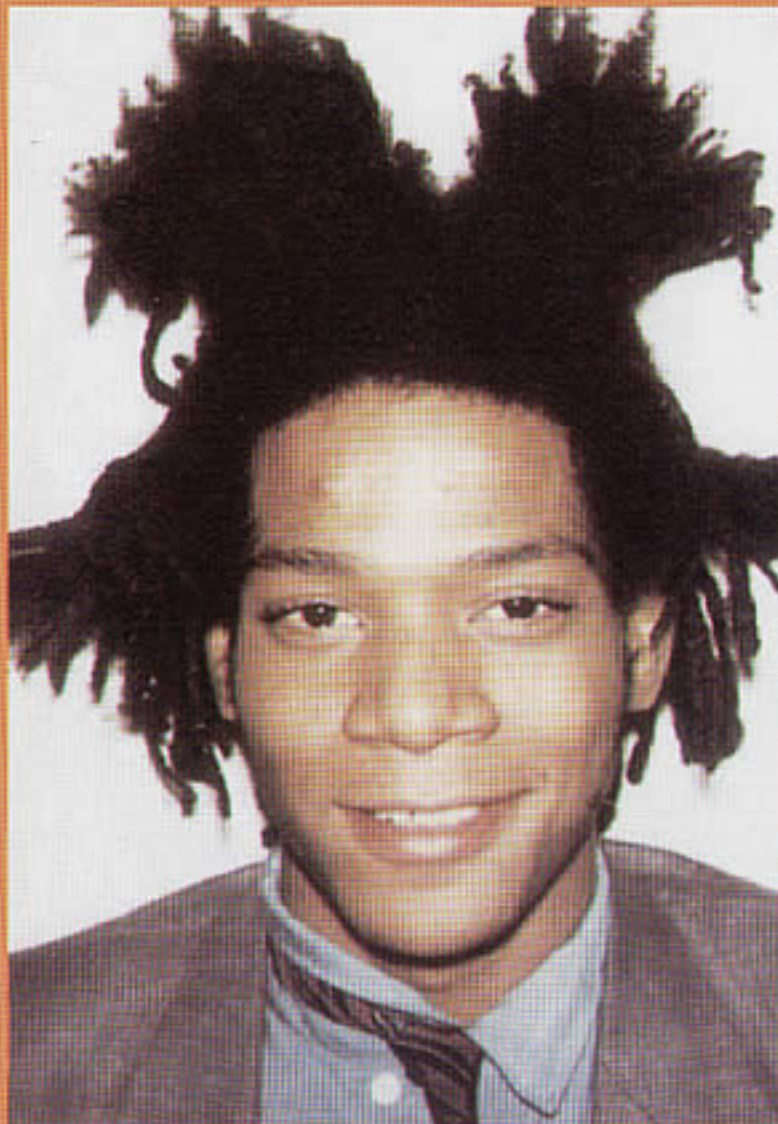
Uma Reputação Produzida por Idéias Pegajosas

De como a indústria americana de arte dos anos 80 fabricou Basquiat, o minúsculo talento que virou estrela. Por Robert Hughes

Trechos editados da crítica Jean-Michel Basquiat: Réquiem para um Peso Pena, *publicada na revista* The New Republic *em 1988.*

Se há um artista de quem se pode dizer que parodiou, não apenas ilustrou, o *boom* da arte contemporânea dos anos oitenta, esse é Jean-Michel Basquiat, que morreu de uma overdose de heroína em Nova York, aos vinte e sete anos.

(...) A verdade sobre esse prodígio é bem pouco edificante. Era a história de um pequeno e mal treinado talento colhido na serra circular da promoção do mundo da arte, absurdamente supervalorizado por marchandes, colecionadores, críticos de arte e, igualmente importante, por si mesmo. Isso aconteceu em parte porque Basquiat era negro: a de resto monocromática Morta Indústria Americana de Arte sentiu uma necessidade de se revigorar com um toque do "primitivo". Artistas negros muito superiores a Basquiat, como o escultor Martin Puryear, não tiveram de enfrentar esse tipo de meteórico e artificial sucesso, cuja própria natureza forçou Basquiat a se repetir sem uma chance de desenvolvimento.

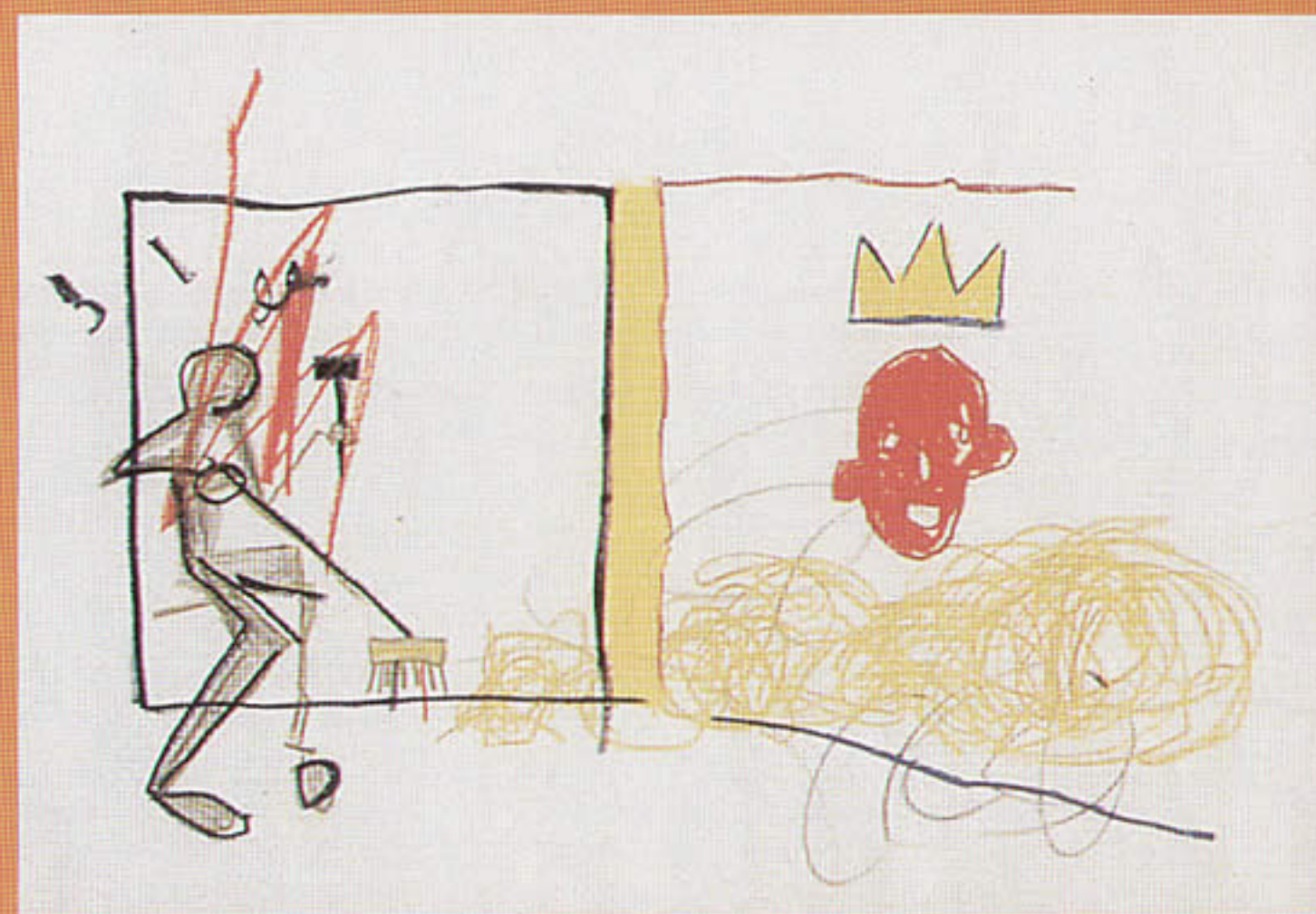
(...) Quando as pinturas de Basquiat apareceram – em 1981, no P.S.1, na mostra chamada *Nova York/Nova Onda* –, eram claramente melhores que o comum da arte grafiteira: embora tivesse abandonado o segundo grau e mal tivesse pisado em uma escola de arte, Basquiat tinha uma intuição para jogar nas telas coisas – palavras, máscaras, marcas e frases desconectadas – com espaços entre elas (não apenas rabiscando e preenchendo espaços totalmente, como os seus colegas de rua faziam). Tudo isso, aliado ao estilo grosseiro, porém moderno, sugeria um talento bruto. Seu uso da cor era rudimentar e esquemático. Ele havia dado uma olhada, ainda que confusamente, em algum museu de arte – principalmente em Dubuffets e Picassos, de onde suas convenções "primitivas" eram coligidas.

O artista fotografado por Andy Warhol em 1982: parceria dos valores sobre arte, dinheiro e fama

Numa cultura mais sadia que esta, esse Basquiat de vinte anos poderia ter se retirado para quatro anos de esforço básico numa escola de arte, e aprendido algumas reais habilidades de desenho (tão diferentes das notações pseudoconvulsivas que eram sua marca registrada) e, em geral, alcançado algumas das disciplinas e técnicas sem o que boa arte não pode ser feita. Mas eram os anos oitenta, e em vez disso ele se tornou uma estrela.

Grafite estava na moda no começo dos anos oitenta, e colecionadores estavam prontos para uma Criança Selvagem, uma curiosidade, um nobre primitivo urbano – a resposta da arte, talvez, ao Menino Lobo de Aveyron. Basquiat levou o papel a sério. Tinha distância suficiente dele para desempenhá-lo convincentemente por um tempo: longe de ser um garoto de rua, ele era na verdade da classe média alta, um garoto de escola particular e ascendência haitiana, cujo pai era proprietário de um prédio de quatro andares no Brooklin e dirigia um Mercedes. Por volta de 1985, no apogeu de sua carreira, quando foi capa da *The New York Times Magazine*, suas pinturas maiores estavam cotadas em US$ 25 mil nas galerias e até mais nos leilões de arte.

Profundamente magoado por uma briga com seu pai, Basquiat parece ter se fixado na celebridade como um substituto para o carinho paterno. E, de fato, nos últimos anos de vida, o seu mentor foi Andy Warhol. Ele produziu pinturas sem valor em parceria com Warhol, morou num estúdio vago de Warhol na rua Great Jones em Manhattan e parecia ter aceito Warhol como um pai adotivo – junto com os valores do pálido cavaleiro sobre arte, dinheiro e fama. Não era a melhor incubadeira para um jovem artista, mas a amizade de Warhol certamente o manteve à tona por um tempo. O que acabou com ele foram as drogas.

Como a maioria dos *junkies*, Basquiat se achava invulnerável. Para alimentar seu vício, ele tinha de desovar pinturas às centenas. Uma vez enredado, ele perdeu qualquer capacidade de reflexão estética que pudesse ter tido. O resultado era uma seqüência de desleixadas fórmulas pitóricas, cuja muito discutida "espontaneidade" e "energia" eram predominantemente fingidas.

(...) A carreira de Basquiat apelava para um punhado de vulgaridades tóxicas. Primeira, a idéia racista do negro como *naïf* ou inocente rítmico, e do artista negro como "instinctual", alguém à margem da cultura *mainstream*, e portanto fora dos padrões de julgamento dessa cultura: um bicho de estimação selvagem para o recentemente cultivado branco. Segunda, um fetiche sobre o infalível frescor da juventude, desabrochando na paisagem das danceterias do East Side. Terceira, uma obsessão com novidade – a casca seca do que se costumava chamar *avant-garde*, agora servindo apenas a necessidade de novos modelos efêmeros cada ano para animar o mercado. Quarta, a deslizada da crítica de arte em promoção, e de arte em moda. Quinta, mania de arte-investimento, que aboliu o tempo de reflexão nos verdadeiros méritos de um artista badalado – nunca críticos e colecionadores estiveram com mais medo de perder o bonde que no começo dos anos 80. E sexta, o apetite deslumbrado do público por talentos autodestrutivos: Pollock, Montgomery Clift. Todas essas idéias pegajosas se avolumaram como uma bola em torno do talento minúsculo de Basquiat e produziram uma reputação.

FOTOS DIVULGAÇÃO

Duas obras que estão na exposição da Pinacoteca: acima, lápis de cera sobre papel, de 1981; abaixo, monotipo sobre papel, de 1986

Ela pode sobreviver ou não. Se sobreviver, vai apenas mostrar mais uma vez – como se nova prova fosse necessária – que um lugar no alto do *panthéon* dos anos 80 não necessariamente dependia de mérito. O estrelato de Basquiat estava empalidecendo vertiginosamente quando ele morreu, porque a moda que o alçou estava cansada dele. O movimento urbano de grafite que Basquiat usou como um canal em 1981-1983 não tinha mais fãs entre os colecionadores cinco anos mais tarde.

(...) Existem tantos Basquiats flutuando por aí, que a única estratégia possível é a de romancear seu autor e ao mesmo tempo proclamá-lo ruidosamente como potencialmente um "grande", um gênio ceifado na flor de juventude.

(...) Na revista *Vanity Fair*, Anthony Haden-Guest escreveu sobre "a vida brilhante, intensa vida de um mais que notável artista – o primeiro pintor negro da América realmente importante", como se Jacob Lawrence e outros cujos pincéis Basquiat era escassamente qualificado para limpar nunca tivessem existido. "Jean-Michel era tocado por Deus", sustentava René Ricard, da *Artforum*, "ele era um santo negro. Havia Martin Luther King, Hagar, Muhammad Ali e Jean-Michel." Aí falava a voz da crítica despreendida, estilo anos oitenta.

Confrontado por tantos elogios exagerados, o cínico poderia concluir que a única coisa de que o *sistema da moda* gosta, mais do que de um badalado jovem artista, é de um badalado jovem artista morto. A única coisa que trouxe Basquiat de volta aos holofotes foi sua morte. O jornalista Peter Schjelddahl esgrimou indignado algum anônimo que encolheu os ombros com desdém conjecturando: "O que mais ele poderia ter feito?". O comentário é uma apropriação de uma famosa citação sobre a morte de Elvis Presley: uma jogada esperta para a carreira. Ambos, porém, têm um desagradável quê de verdade. A diferença é que, enquanto o rock'n'roll seria imensuravelmente mais pobre sem Elvis, Basquiat nunca pareceu poder se tornar um pintor de boa qualidade. Sua "importância" era meramente a de um sintoma: significa pouco mais que a mania por reputação instântanea que tão grotescamente afeta o gosto americano. Seus admiradores se parecem com militantes antiaborto, adorando o feto e compondo rapsódias sobre que grande homem ele poderia ter sido se tivesse vivido.

BRAVO! 85

A Rua Invade o Mundo da Arte

Invertendo sua trajetória inicial, a obra de Basquiat agora nos faz ver a rua a partir do museu. Por Alberto Tassinari

As pinturas e desenhos de Basquiat podem ser divididos, basicamente, em dois grupos: os saturados e os rarefeitos. Não há muitas obras formando um conjunto intermediário. Na verdade, uma saturação de signos os mais diversos constitui a maior parte da obra de Basquiat. As obras com poucos elementos, entretanto, são tão importantes na trajetória artística de Basquiat quanto as demais. Já o que decide a qualidade artística de suas pinturas e desenhos não parece provir da divisão acima. As melhores obras de Basquiat pertencem tanto a um grupo quanto a outro. É a relação com a tradição pictórica americana – em especial Hofmann, Still, Kline e Rauschenberg –, e que entra em suas obras de maneira esboçada e fragmentada, que dá um grande vigor às suas pinturas e desenhos.

Manchas irregulares de cores – em algumas obras, apenas uma, em outras, várias – é uma das maneiras pela qual Basquiat monta uma cena para a ciranda de signos de grafites que são o traço mais característico de seu trabalho. Uma outra maneira é montar um anteparo feito de partes de madeira numa tradição que vem de Rauschenberg. O contraponto e o confronto entre um cenário erudito e um redemoinho de signos que poderiam, em princípio, estar desenhados no muro de uma rua ou num caderno de anotações proporciona relações ricas e complexas entre os momentos pictóricos das obras e a minúcia da escrita dos sinais. Cada sinal passa a ter no campo de uma pintura, ou de um desenho, direito a todo o seu território, sem, porém, deixar de estar gravado em seu lugar. A impressão é de uma guerra entre sinais, sem ganhadores ou vencedores.

A apreciação anterior pode ser questionada tendo-se em vista os desenhos mais leves e econômicos de Basquiat. O frescor e a variedade que carregam, no entanto, vêm mais do arranjo serial deles do que de cada um. Como séries, as relações entre eles são semelhantes às de uma única pintura. Individualmente, são algo estáticos, e o jogo de relações entre os sinais mal emerge. Já nas obras com fragmentos pictóricos, também os fragmentos são outros tantos sinais. Eles decaem para uma caligrafia das ruas à medida que possibilitam que a rua invada o mundo da arte. Abusando do termo, é uma troca de sinais entre o artístico e o não-artístico que se opera nas melhores obras de Basquiat. É uma operação simples. Uma pincelada de Kline vira um trecho de uma pintura de parede mal começada. As caligrafias um tanto anônimas dos muros das cidades entram para o domínio do quadro, da arte. Uma operação simples, mas também direta, e que garantiu uma força para a obra de Basquiat que outras obras vindas de pinturas de rua não conquistaram.

Se a trajetória de Basquiat foi das ruas para as galerias de arte, sua obra nos faz ver, agora, a rua a partir do museu. Essa guerra de sinais antes aludida é bem um mapa da sociabilidade nas grandes cidades das sociedades ocidentais. Todos meio contra todos, cada um parece ter a cidade sob seus pés, mas o máximo que se tem é o seu próprio canto: casa, casebre ou sob a ponte. Os signos circulam, tudo circula, e a luta para repousar numa diferença em meio a uma equalização geral é enorme. Não é algo alegre. Nem triste. Entusiasmo. Mas, como um sinal nas obras, logo ensimesma-se: *trash, moon, despues, sky, hotel, petrol, Homer, Achilles*.

Black, de 1986: acrílico, pastel oleoso e colagem sobre madeira

FOTO DIVULGAÇÃO

Jean-Michel Basquiat nasceu em 22 de dezembro de 1960, em Nova York. A mãe, de origem porto-riquenha, e o pai haitiano tiveram mais duas filhas, e a família vivia num ambiente de classe média, no bairro do Brooklyn. Basquiat freqüentou escola particular e sempre demonstrou interesse especial pela arte. Com a separação dos pais, a mãe deixou a família. Em 1974, Basquiat mudou com o pai e irmãs para Porto Rico (inconformado, fugiu de casa pela primeira vez). De volta a Nova York, em 1976, ele conheceu o grafiteiro Al Diaz numa escola especial e os dois amigos começaram a encher os muros de Manhattan, com grafites, escrevendo frases e assinando "SAMO" (abreviação de *Same Old Shit*). Nessa época, Basquiat fugiu de casa pela segunda vez, chegou às drogas e acabou expulso da escola por insubordinação.

Aos 18 anos, saiu definitivamente de casa e passou a freqüentar a noite nova-iorquina, convivendo com músicos e artistas. Era parte da população de um bar de Manhattan chamado Mudd Club, onde circulavam também gente como David Byrne, Blondie, Madonna e o pessoal do B-52. Suas pretensões e confiança eram claras, como contou quando já era uma celebridade: "Desde os 17 anos achava que poderia ser uma estrela". Para viver, Basquiat pintava cartões postais e camisetas para vender. Chegou a vender um postal a Andy Warhol, o que na época não lhe rendeu maior atenção. Só mais tarde, quando Basquiat despontava como um dos principais artistas jovens é que os dois se tornaram amigos (pintaram e expuseram juntos e, com insistência, Warhol tentou afastar Basquiat das drogas). Nessa época, também conheceu Keith Haring e Kenny Sharf, e formou a banda Gray, em que tocava clarineta e sintetizador.

No final de 1979, um artigo do *The Village Voice* chamava a atenção para os grafites de SAMO. A dupla com Al Diaz foi encerrada pouco depois. A carreira artística meteórica de Basquiat já havia começado e teve o impulso decisivo quando ele conheceu no Mudd Club o também artista e cineasta Diego Cortez, que se tornou seu primeiro marchand e o apresentou ao crítico de arte Henry Geldzaler. Em 1980, Basquiat participou de sua primeira exposição coletiva, em Nova York. A crítica imediatamente deu destaque a seu trabalho, uma parede inspirada nos grafites SAMO. No ano seguinte, suas pinturas foram exibidas na mostra *New York/New Wave*, na P.S.1. Com renda para viver de arte, deixou a banda Gray e instalou-se num atelier. Sua renda só aumentaria a partir de então. O sucesso de suas exposições coletivas e individuais (a primeira foi em Módena, na Itália) o projetaram internacionalmente. Annina Noisei tornou-se sua principal marchand. As telas combinando palavras, máscaras, símbolos, se impuseram e a demanda pelo trabalho do jovem artista atingiu tal ponto que Noisei chegou a mantê-lo no porão de sua galeria nova-iorquina produzindo obras que ela vendia por vezes antes de estarem com a tinta seca ou mesmo terminadas.

Em 1982, Basquiat foi o mais jovem artista da mostra *Dokumenta*, de Kassel. No ano seguinte, era novamente o mais jovem artista da Bienal do Whitney Museum, em Nova York, e ainda participou de 17 exposições coletivas e 4 individuais. Em 1984, outras grandes exposições engordam sua biografia: MoMA, Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, entre outras.

Em 1985, no auge da carreira, Basquiat foi capa da revista do *The New York Times*, e seu pai contou que, quando a edição saiu, foi visitado pelo filho acompanhado por Warhol com uma pilha de exemplares para comemorar a fama e o sucesso. A única coisa que podia se equiparar ao tamanho do sucesso de Basquiat era seu consumo de drogas. Faz parte da crônica do artista a história de um marchand que o teria fechado num estúdio de Los Angeles até que as telas suficientes para uma exposição fossem produzidas, fornecendo maconha, cocaína e heroína através de uma portinhola sempre que solicitado.

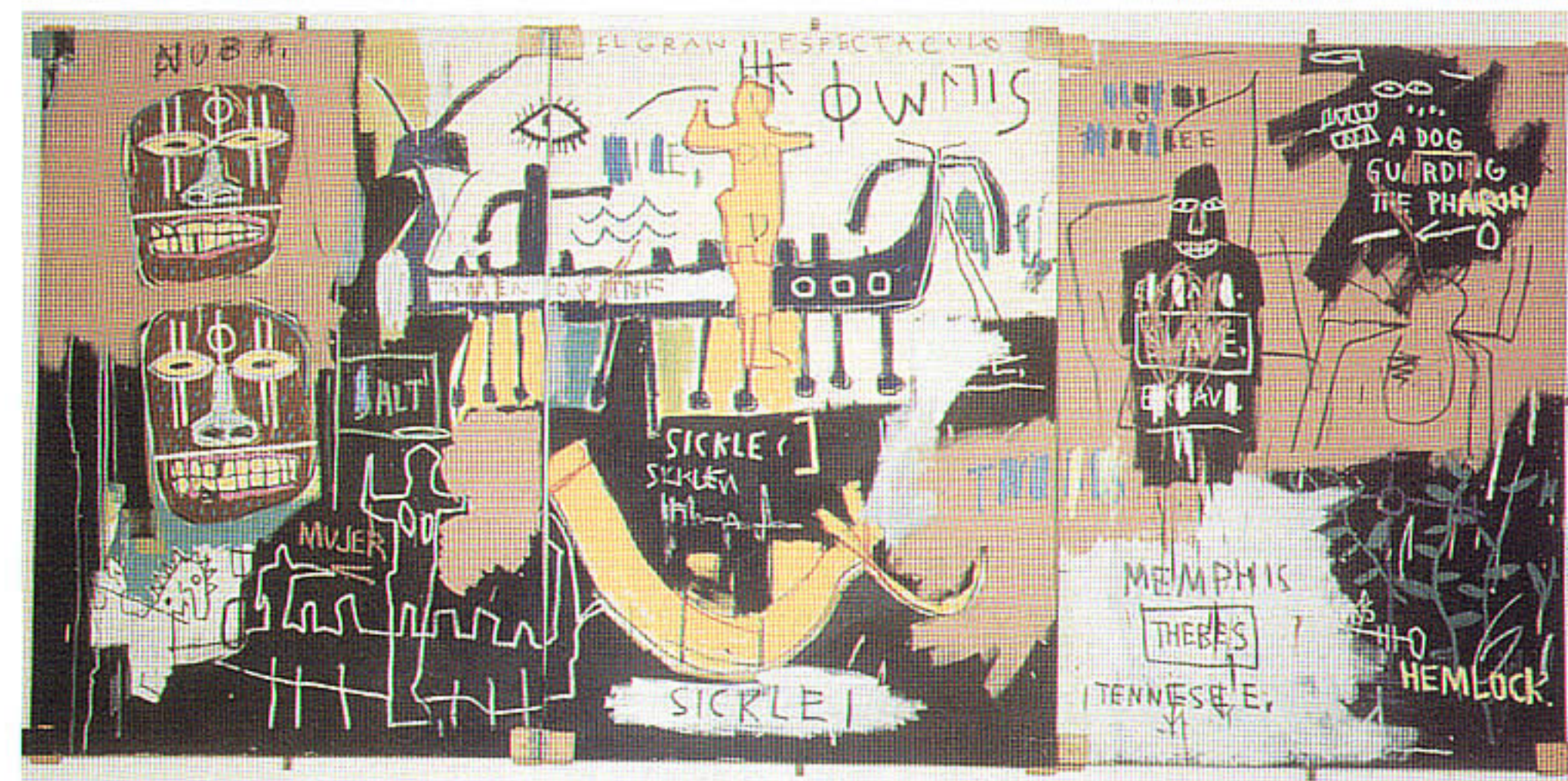
Em 1986, Basquiat conheceu a África, onde também expôs. Aos 25 anos, ele mostrava sua obra na Europa pela segunda vez. No ano seguinte, abalado com a morte do amigo Andy Warhol, Basquiat passou a levar uma vida mais reclusa, trabalhando para exposições nos Estados Unidos e na Europa. A crítica, que já há algum tempo andava menos entusiasmada com o seu trabalho, começou a endurecer, fato que ele, que em muitas obras fez referências à negritude e aos grandes nomes da música e boxeadores negros, chegava a associar a racismo. Em 1988, Basquiat ainda expôs em diversos países, mas os colecionadores já tinham outros interesses. Morreu a 12 de agosto de uma overdose de heroína. Pouco depois, num leilão uma tela sua foi vendida por US$ 300 mil.

A morte aos 27 anos ajudou a criar uma certa mitologia em torno do artista, reforçada pelo filme que anos mais tarde o colega Julian Schnabel fez sobre sua vida. Boa parte da coleção de pinturas que está na Pinacoteca, reunida pela galeria Enrico Navarra, de Paris, esteve numa mostra em Tóquio no final do ano passado.

Acima, pastel oleoso e lápis sobre papel, de 1982. Abaixo, *El Gran Espetaculo (History of Black People)*, acrílico e pastel oleoso sobre tela, de 1983. Basquiat teve uma carreira fulminante que durou apenas nove anos. Começou como grafiteiro em parceria com Al Diaz, escrevendo aforismos nos muros de Manhattan assinados SAMO (abreviação de *Same Old Shit*). Sua primeira exposição de pintura foi em 1981

Onde e Quando

Jean-Michel Basquiat. **Mostra de 30 pinturas e 80 desenhos na Pinacoteca do Estado no Parque do Ibirapuera (Pavilhão Manoel da Nóbrega), São Paulo. De 16 de junho a 23 de agosto. Ingresso: R$ 5**

FOTOS DIVULGAÇÃO

Os fetiches de Costantini

Arte, narcisismo e marketing estão na coleção do financista argentino Eduardo Costantini, exposta em São Paulo.

Por Agnaldo Farias

Quando, há três anos, a batida de martelo do leiloeiro nova-iorquino encerrou os lances em US$ 1,3 milhão, o *Abaporu*, maior signo do modernismo brasileiro, foi para a caixa-forte do banqueiro e *businessman* portenho Eduardo Costantini. O meio artístico nacional ficou indeciso entre o orgulho e o despeito pela emigração de um dos nossos símbolos mais caros. E é a tela pintada por Tarsila do Amaral em 1928 que, junto com outra vedete, o *Auto-Retrato com Macaco e Papagaio* (1942) da mexicana Frida Kahlo, forma a comissão de frente da Coleção Costantini, que será exposta no Museu de Arte Moderna de São Paulo a partir do dia 4. São 112 obras de 35 artistas dos mais representativos da produção pictórica moderna argentina e uruguaia, além de alguns poucos exemplares de artistas como o chileno Roberto Matta, da mexicana Remedios Varo, da cubana Amelia Palaez e dos brasileiros Portinari e Di Cavalcanti.

A coleção de Eduardo Costantini vem despertando interesse, senão pela qualidade das obras, certamente pelo apetite e estardalhaço com que ele as adquire. Os primeiros 20 anos de formação da coleção foram dedicados a montar um acervo regional no qual se destacam os argentinos Xul Solar, Emilio Pettoruti, Antonio Berni, os abstratos dos grupos Arte Concreto-Invenção e MADÍ, e os uruguaios Pedro Figari, Rafael

Ao incorporar a seu acervo particular *Auto-Retrato com Macaco e Papagaio*, pintado em 1942 pela mexicana Frida Kahlo (página oposta), Costantini desembolsou US$ 3,2 milhões e garantiu a mídia: o capital passou a situar o produto artístico num outro nível de importância. O *Abaporu* (à esquerda), de Tarsila, símbolo do modernismo brasileiro, foi fazer par com Frida por US$ 1,3 milhão. Pintado por Tarsila em 1928, o quadro foi batizado por Oswald de Andrade e Raul Bopp com a consulta a um dicionário tupi-guarani: *Abaporu* quer dizer antropófago

FOTOS DIVULGAÇÃO

Abaixo, *Cena de Rua*, de Di Cavalcanti, 1931, uma das quatro telas do artista brasileiro pertencentes à coleção. À direita, *Anunciación com Paloma*, de Alfredo Guttero, 1931. Na página oposta, *Una Drola*, 1923, de Xul Solar. Apesar da coleção de Costantini pretender ser um corpo organizado de obras, capaz de noticiar os principais artistas e as principais tendências estéticas e movimentos situados nos limites do modernismo latino-americano, esse objetivo só é atingido em relação à Argentina e ao Uruguai

Barradas e Torres García. A partir daí, ele resolveu ampliar o espectro de sua coleção, abrangendo todo o continente, o que não por acaso coincide com o raio de ação da sua empresa de administração financeira, a Consultatio.

Desde que as megaexposições viraram moda e que os yuppies riscaram o firmamento do establishment, ficou patente que o capital passou a situar o produto artístico num outro nível de importância. Os propósitos de aplicação em cultura são os mais variados e o marketing, pessoal ou empresarial, é apenas o mais freqüente deles. Daí que abordar uma coleção passa forçosamente pelos aspectos ideológicos que lhe são subjacentes. Sob um ângulo mais estrito, o colecionador de arte é aquele que decide quais obras deverão escapar do anonimato que ameaça todos as obras existentes. Numa palavra, o colecionador coleciona o seu olhar. Um curioso binômio entre narcisismo e poder, e que é ainda mais interessante quando o colecionador arrisca comprando obras não consagradas. O que não é o caso de Costantini.

Diante desse conjunto de considerações deve-se, então, retribuir com um sorriso a frase de fragância aristocrática dita por Costantini: "Eu nunca especulo com preços, eu estou apenas interessado em qualidade". O homem que fez essa afirmação também disse: "Eu estou pronto para pagar o que quer que seja para comprar as obras que me interessam". Apenas em 1995, ele gastou US$ 6 milhões. Afora o custo da nossa Tarsila, pela tela de Frida Kahlo desembolsou US$ 3,2 milhões. E o homem não arrefece sua *blitzkrieg* compratória. Há pouco mais de um ano arrematou *Mulheres com Frutas*, de Di Cavalcanti — também na exposição —, por US$ 651,5 mil, quatro vezes a estimativa mais alta da Christie's.

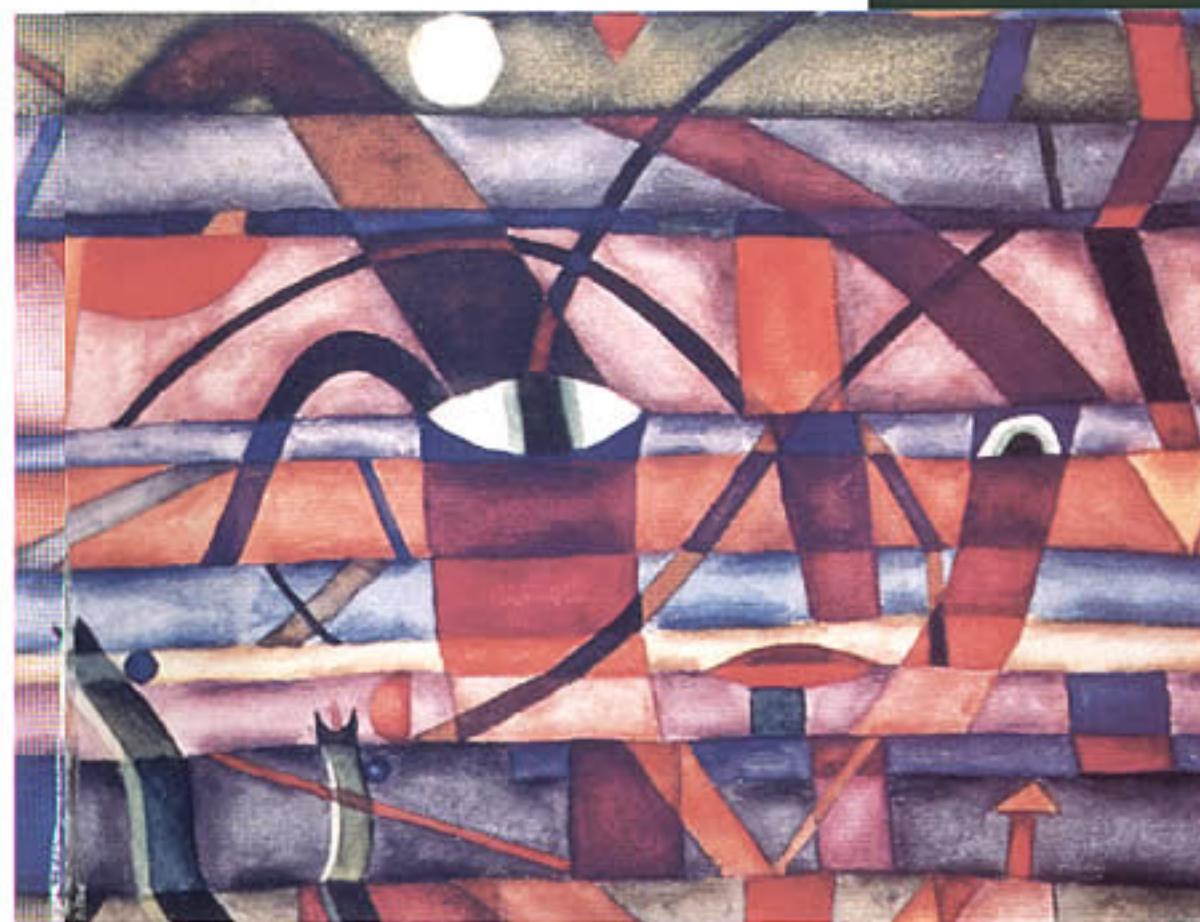
Por tudo isso, seria ingênuo supor que esses aspectos não interferem na coleção. Ainda assim, adianto que eles não comprometem sua dimensão estética. Entretanto, a ressalva feita diante do que chega ao MAM é que uma coleção como essa, que se pretende um conjunto organizado de obras, capaz de noticiar não apenas os principais artistas, como também as principais tendências estéticas e movimentos situados nos limites do modernismo, só logra atingir seu intento em relação ao seu núcleo inicial: Argentina e Uruguai. Os outros casos, em que pese a excelência de algumas obras, indicam que ela ainda está em processo de montagem.

Mas o panorama apresentado é importante, seja pelo predicado das obras, seja pela ausência de informação que temos sobre ele. O público terá uma valiosa oportunidade de confrontar os rumos daquela produção com a nossa própria. As telas de Pedro Figari, acompanhadas, por um lado, das telas de Rafael Barradas e de Emilio Pettoruti e, de outro, pelas aquarelas de Xul Solar, permitem situar a fundação do modernismo no sul do continente e suas ramificações.

Paralelamente ao nosso modernismo, Pedro Figari, de trajetória praticamente isolada, traduziu pictoricamente em 1921 suas idéias acerca de uma arte debruçada sobre a sua realidade — para ele a America Latina —, mas a partir de um vocabulário plástico atualizado com as formulações européias, apesar de crítico delas.

Barradas, embora tivesse precedido a obra de seu conterrâneo e estivesse alinhado com as formulações das vanguardas anteriores à Primeira Guerra, foi mais influente na consolidação do pensamento plástico moderno do que na busca de raízes latino-americanas. O mesmo se pode dizer de Pettoruti, de volta de Buenos Aires em 1924, depositário de um sólido repertório pós-cubista. Diante desses dois artistas ganha sentido a extraordinária fertilidade de Torres García, estabelecido em Montevidéu em 1934. Ponta de lança do abstracionismo geométrico, sua genealogia se estende até os anos de 44 e 45, quando surgiram os grupos MADÍ e Arte Concreto-Invenção.

A pintura de matriz política, um dos veios mais férteis da produção latino-americana, encontra sua melhor expressão na obra do argentino Antonio Berni, num arco que vai do início dos anos 30 até os anos 60, quando adotou a Nova Figuração.

Por último, o espectador deve reservar uma atenção especial às obras de Xul Solar. A amplitude do conjunto favorece uma melhor compreensão de uma trajetória homenageada na Primeira Bienal do Mercosul, realizada em Porto Alegre. Em suas aquarelas de atmosfera surrealista, há uma mescla de imagens fragmentadas de máquinas, figuras antropomórficas e cifras retiradas de tradições herméticas e de seu próprio universo mental. Indo além do que os cânones europeus prescreviam, comprovou em seu tempo, diante dos espíritos subservientes, que a então periferia não era o lugar onde a expressão se enfraquecia, mas onde ela podia se reinventar. ▮

Onde e Quando

Coleção Costantini.
Mostra com 112 obras de 35 artistas da coleção de arte latino-americana de Eduardo Costantini. De 4 de junho a 5 de julho. Museu de Arte Moderna de São Paulo, Parque do Ibirapuera. De terça a domingo

FOTOS DIVULGAÇÃO

FOTO DIVULGAÇÃO

Uma Vitrine Mal Rotulada

Um colecionador brasileiro comenta a coleção do argentino. Por Telmo G. Porto

Por que colecionar? Amor ou investimento? Por que arte latino-americana? O que nos diz a Coleção Costantini?

Minha definição de arte é derivada de uma simplificação do pensamento de Schopenhauer: arte é aquilo que interrompe por um átimo a "roda da vontade". Aquilo que por instantes nos faz transcender a dolorosa condição humana da insatisfação, do desejo inalcançado. Para continuar com o pensamento alemão, vou referenciar Thomas Mann: felizes os que não precisam das muletas da arte para suportar a vida. Costantini precisa? Sobre sua coleção já se disse tratar-se de um conjunto de obras médias, dignificado por algumas peças excepcionais e muita mídia, com o objetivo de obter vantagens fiscais na Argentina. Evitando essa polêmica, bastará dizer que o sr. Costantini ainda tem muito o que comprar.

Há muitas razões para se amar os quadros. Mas não se juntam coisas só porque gostamos delas, há também um comportamento compulsivo. Contradição: se por um lado descrevi a arte como libertadora da compulsão vital, por outro a coleção nos aprisiona novamente na roda do desejo. Colecionar arte é um vício e mais cedo ou mais tarde o viciado se torna traficante. Se vamos vender, cabe a pergunta: é um bom investimento? Pode ser a médio prazo. A diversificação pode proteger a aplicação feita numa "cesta" de jovens, que são o futuro. Mas a coleção de Costantini não constrói a arte de amanhã, é uma coleção do estabelecido. As grandes obras do grande artista seriam valorização mais segura: sempre haverá comprador para o excepcional.

A coleção de arte latino-americana de Costantini é excepcional? Existe arte latino-americana com identidade única? Não creio! A existência de um passado pré-colombiano significativo separa os países latino-americanos em dois grupos. A língua também o faz. Em nações andinas o esplendor do passado tem efeito quase esmagador na expressão presente. No Brasil – diferentemente – a arte é negra ou européia.

Um dos focos da coleção, *Abaporu*, o ícone modernista, recorde de preço de obra nacional, vale a polêmica: a produção de Tarsila é pequena demais para colocar a artista no mesmo nível de Di Cavalcanti. Di e Volpi são nossos mestres cuja dimensão quantitativa da produção permitiria montar várias retrospectivas ao mesmo tempo e só com obras de primeira linha. Volpi é ausência sentida na coleção.

A exposição nos permite aproximar Di de Pedro Figari, minhas duas preferências na coleção. Em ambos a mesma síntese da Europa com o negro/crioulo. Outros grandes artistas reunidos por Costantini são Torres García, Barradas, Cúneo, Guttero, Pettoruti, que confirmam a nascente européia da arte argentina e uruguaia. Já Xul Solar, em número de obras a maior presença na mostra, pessoalmente me transmite superficialidade com sua apropriação esotérica de Paul Klee.

A apreciação do construtivismo latino-americano pode colocar os representantes do movimento no Brasil em posição menos destacada do que gostaríamos. De qualquer forma, falta na coleção um Sérgio Camargo, talvez o artista brasileiro com mais chance de reconhecimento internacional efetivo.

Quanto a Frida Kahlo, sua obra parece-me mais uma manifestação da ânsia por auto-exposição, auto-indulgente, pela confissão em público, que afeta famosos e pessoas comuns em todo mundo. Vejo "entranhas à mostra", emoção sem filtro e obviedade sem transcendência. Não estranha que Madonna adore Frida. Eu prefiro Ismael Nery.

O elogio da coerência

Depois de dez anos imerso em um trabalho de composição do mais absoluto rigor, ENIO SQUEFF surge com a obra vasta e madura de um mestre.

Por Daniel Piza e Wagner Carelli

A Galeria Múltipla, em São Paulo, monta a primeira exposição individual brasileira de Enio Squeff — que já expôs na Colômbia e em Cuba, em uma inversão de caminhos — e desvenda um mistério. Squeff, gaúcho de Porto Alegre, radicado em São Paulo desde 1968, era reconhecido como um dos melhores profissionais do jornalismo brasileiro quando, há precisos dez anos, seu nome e seu texto invulgar — literalmente: distinto, sem jamais descer a vulgaridades — desapareceram de sua plataforma, as páginas dos principais jornais de São Paulo. Enio escrevera durante duas décadas sobre temas que partiam da cultura para a periferia — toda temática possível lhe parecia periférica à cultura — com uma profundidade e uma pertinência que não eram próprias da inevitável pressa jornalística e evidenciavam a percepção demorada de um analista concentrado em elaborar uma visão de mundo.

Enio Squeff tinha 44 anos à época de seu súbito "desaparecimento" como jornalista. Fora repórter, editor, editorialista e sobretudo o mais respeitado crítico de música no Brasil. De música-música, como ele sempre a entendeu: a obra de Bach, de Mozart, de Beethoven, de seus antecessores e descendentes. Quem quer que ousasse apor ao termo música os adjetivos erudita, clássica ou, pecado dos pecados, popular, ganhava sua imediata e às vezes — quando o interlocutor merecia o seu sempre generoso afeto — piedosa desconsideração. Outros gêneros sonoros têm seus próprios nomes: samba, jazz, tango. Música, para Enio, era — é — música, ponto. Sua terminologia e sua gramática precisas jamais cederam. Enio jamais cedeu, concedeu, e sua palavra crítica, inalterada como um brilhante, recolheu-se a uma gaveta da memória dos leitores quando a mídia concedeu, cedeu, resignou-se à violência sísmica do rumor do mercado, que baixou sobre os jornais, avassalador, sua lava-dance, seu world-lixo, sua não-música qualquer.

Não era a primeira vez que ele se recolhia por recusar-se a conceder. Squeff passou o tempo da infância e da adolescência a desenhar e pintar, e aos 18 anos ensaiava fazer do passatempo seu ofício quando percebeu

Squeff em seu atelier, acima, e seu *Auto-retrato com Modelo e Namorado Ciumento*: obra cheia de humor, graça e malícia determinada a sugerir a própria desimportância – e a reforçar às avessas, para os olhos que se detêm, os tremendos trabalho e autocrítica envolvidos em cada tela

FOTOS EDUARDO SIMÕES

que o mundo ao redor só prestava atenção e rendia homenagem à pintura abstrata: sua apurada técnica de composição figurativa, seu extraordinário domínio do desenho, não teria vez — e ele não se renderia às sereias da tendência. O crítico da cultura Enio Squeff surgiu porque o pintor não se resignou, e o pintor ressurgiria — há precisos dez anos — porque o crítico não se rendeu. Squeff passou essa década pintando todos — absolutamente todos — os dias, a maior parte do tempo em um pequeno e charmoso atelier de Vila Madalena, espécie de Soho, bairro boêmio de São Paulo. Cada um de seus dias de férias, passeio ou trabalho por Praga, Paris, Berlim, pelos pampas gaúchos, pelas praias de Santa Catarina, foram igualmente "pintados" e transpostos a suas quase sempre grandes telas. A poucos se dirigiu no período, e poucos tiveram acesso a sua produção rigorosa e exata, em que se lia a mesma gramática precisa e densidade elucidativa de seus textos críticos, e que se avolumava em séries e ciclos perfeitamente costurados, complexos e completos. Na Múltipla, Squeff emerge de seu mais profundo mergulho na própria e invariável coerência com a obra vasta e acabada de um mestre, sem copy-desk *possível, sem remissão necessária, todas as revisões feitas.* **(Wagner Carelli)**

D'Après Andrea del Sarto, **acima, e** *Os Juízos de Paris*, **abaixo: gestual e colorido sem qualquer traço de exibicionismo ou ousadia barata**

A seguir, **Daniel Piza** analisa a mostra e a obra de Squeff:

Enio Squeff é um pintor que trabalha na tangente. Na maioria, suas pinturas são gestuais, coloridas, aparentemente feitas em alta velocidade, com ascendências no *fauve* e no pop. A impressão é reforçada pelas molduras pintadas, como se ele quisesse extravasar o espaço, saltar para fora do quadro. Mas, depois de convivermos um período com essas telas, vamos percebendo que não há aqui nenhum traço de exibicionismo, nenhuma ousadia barata, nenhum *show-off*. Squeff busca uma densidade, uma concentração, que o distingue fortemente de certa pintura brasileira, muito bem paga, que é a preferida de publicitários e socialites porque chamam a atenção, porque apelam ao fácil, usando cores vivas e formas estilizadas pelo simples fato de criar uma vibração superficial, ruidosa como uma noite de vernissage vip. Squeff não pinta para decorar coberturas.

Onde e Quando

Enio Squeff. **Óleos, têmperas e guache, em mostra acompanhada pela música para piano de Willy Correa de Oliveira, interpretada por Izabel Kanji. Do dia 15 até 4 de julho na Galeria Múltipla, av. Morumbi, 7.986, tel. 241-0157, São Paulo. Apoio cultural: Copesul**

Olhando com calma, sob iluminação correta, concluímos que as melhores obras da exposição montada agora pela Galeria Múltipla, em São Paulo, são aquelas em que há uma amarração dramática. Aqui entram o *Velório*, por exemplo, em que a moldura kitsch dá ambigüidade à cena, tal como a que existe na realidade; e *Praga*, uma dessas pinturas que acharam sua dimensão. Mas também entram cenas mais chamativas, de maior vivacidade, como a de *Tudo Bem*, hockneyana sem a auto-indulgência de Hockney, e a do *Bar*, em que o amarelo e o vermelho que dominam o primeiro plano vão dando lugar a figuras mais discretas, sob camadas antes insuspeitas. E há também aquelas que tentam combinar as duas abordagens, como *A Cantora*. O desafio de Squeff é da natureza do de Bonnard, artista caro a ele e cada vez mais recuperado pela crítica mundial: trabalhar num registro difícil, em que as cores se afirmam sem que o conjunto se torne assertivo; lidar com os contrastes, mas sem os explorar; expressar uma atmosfera sem forçar a expressão.

É por isso que é fundamental que Squeff domine, como domina, um número elevado de recursos técnicos. Ele desenha muito bem; é capaz de pintar à maneira de grandes pintores; passou pelos mais diversos gêneros. Jornalista, crítico musical, auto-exilado da cena dos "formadores de opinião", vem há dez anos aprimorando sua pintura num pequeno atelier na Vila Madalena, num exercício cotidiano acompanhado apenas pelo som dos compositores que admira (a mostra da Múltipla tem o "acompanhamento" da música para piano de Willy Correa de Oliveira, de obra com a qual Squeff diz expressar a mais estreita afinidade). O trabalho, a autocrítica que existem em cada tela sua espantariam o espectador desavisado. Mas Squeff optou por beirar o caos, por flertar com o entrópico, em que a elaboração do desenho não se mostra e o cromatismo se impõe. Sua pintura pode vir a descobrir um silêncio maior, uma certa autodevoração necessária, nessa trajetória indiscutível de amadurecimento. No entanto, ela se move. Olhe duas vezes antes de concluir. ■

Velocidade aparente, colorido dominante com ascendências no *fauve* **e no pop; molduras pintadas, como a fazer cor e sentido extravasar o espaço, flertes com o entrópico e totais desmandos à primeira e muito desavisada vista. Na convivência por um período com telas como** *O Sonho do Artista* **(acima) e** *Velório* **(à esquerda), torna-se evidente o domínio elevado de muitos recursos técnicos, o desenho primoroso e um desafio a Bonnard: trabalhar num registro difícil, em que se expressa uma atmosfera sem forçar a expressão**

O desenhista da literatura

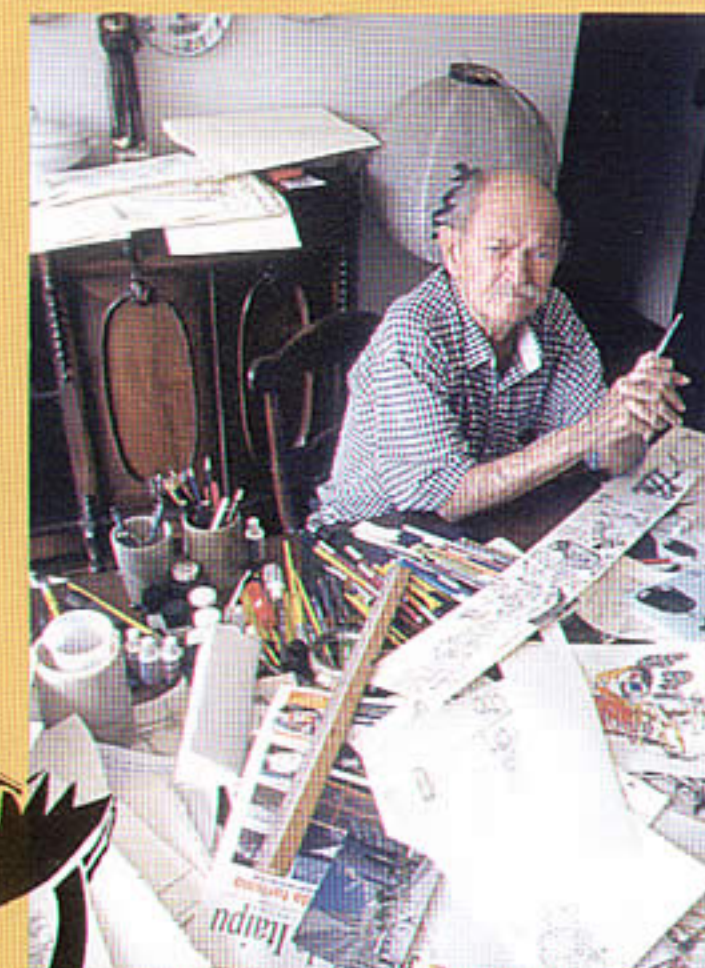
FOTO SERGIO SADE

Poty foi o tradutor visual das maiores obras da literatura brasileira, verdadeiro parceiro de Guimarães Rosa e Machado de Assis.

Por Miguel Sanches Neto

Poty morreu no dia 8 de maio, quando esta edição estava sendo preparada.

Poty (nascido em 1924 como Napoleon Potyguara Lazzarotto) foi o grande ilustrador da literatura brasileira. E o autor de murais que marcam tanto a paisagem de sua Curitiba natal quanto a de cidades européias. No painel, na gravura e na ilustração de jornal, Poty forçava sempre uma aproximação com o público não-especializado. Ligado ao cinema e à literatura, foi essencialmente um leitor e um narrador, que trabalhou na fronteira dessas duas formas de arte. Para ele, desenhar era contar ou cifrar uma história, daí seus trabalhos investirem num fio narrativo, evitando o hermetismo e a abstração. Essa tendência fez dele um dos mais fecundos ilustradores brasileiros.

Tendo se iniciado no mundo editorial na lendária José Olympio (passando depois, entre outras, pela Martins Fontes, Civilização Brasileira e Itatiaia), acabou identificado com o amplo movimento de leitura do Brasil feita por escritores de várias gerações. Ilustrou obras de autores como Gilberto Freyre, Raul Bopp, Euclydes da Cunha, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Américo de Almeida, Jorge Amado, Mário Palmério, José Cândido de Carvalho e Manoel de Barros, muitas vezes visitando as regiões retratadas para melhor ambientar a sua leitura iconográfica dos relatos. Guimarães Rosa, reconhecendo a grandeza de seus desenhos para *Sagarana*, apelidou o seu livro de *Potyrana*, afirmando, em carta a Paulo Dantas, que aqueles desenhos ficavam definitivamente ligados à sua obra. Poty também deixou a sua marca em trabalhos de Poe, Melville, Jack London, Tchekhov e Kafka – totalmente integrado ao fértil movimento de importação literária nascido com o fim da 2ª Guerra Mundial. A sua mais longa empreitada, no entanto, ao lado das inumeráveis ilustrações dos textos de Dalton Trevisan, com quem manteve uma profunda proximidade temática, foi o material produzido para as *Obras Completas* de Machado de Assis (publicadas pela editora Itatiaia em 1988).

À esquerda, *Canudos*, ilustração do clássico de Euclydes da Cunha. À direita, o artista em março deste ano. No destaque, vinheta de *Grande Sertão*, de Guimarães Rosa

Em suas intervenções, encontramos um outro nível narrativo, uma decodificação gráfica dos livros, que hora os distende, ora os condensa, abrindo assim veredas interpretativas. Suas ilustrações, longe de se-

rem ornamentais, são somatórias.

Filho de um pequeno funcionário da rede ferroviária com aptidões artísticas (era fundidor), Poty foi, na infância e na adolescência, leitor de histórias em quadrinhos e freqüentador assíduo dos cinemas da cidade. Começou a desenhar ainda muito jovem, chegando a publicar na imprensa local alguns trabalhos. Conta que seu primeiro exemplo de artista, que lhe despertou a inveja, foi um pintor de cartaz de cinema, que trabalhava para um amplo público e com um profundo sentido de imediato. Fascinava-o ver as pessoas paradas diante dos cartazes. Desde o início, o foco de seu interesse é o artista na rua, em contato com a multidão.

Abaixo, o mapa do *Grande Sertão*. Poty ia ao Itamaraty ouvir do diplomata Guimarães Rosa os episódios do livro ainda inédito que queria ver ilustrados.

No destaque, uma das vinhetas que Rosa pedia que o artista desenhasse para o livro sem explicar por quê

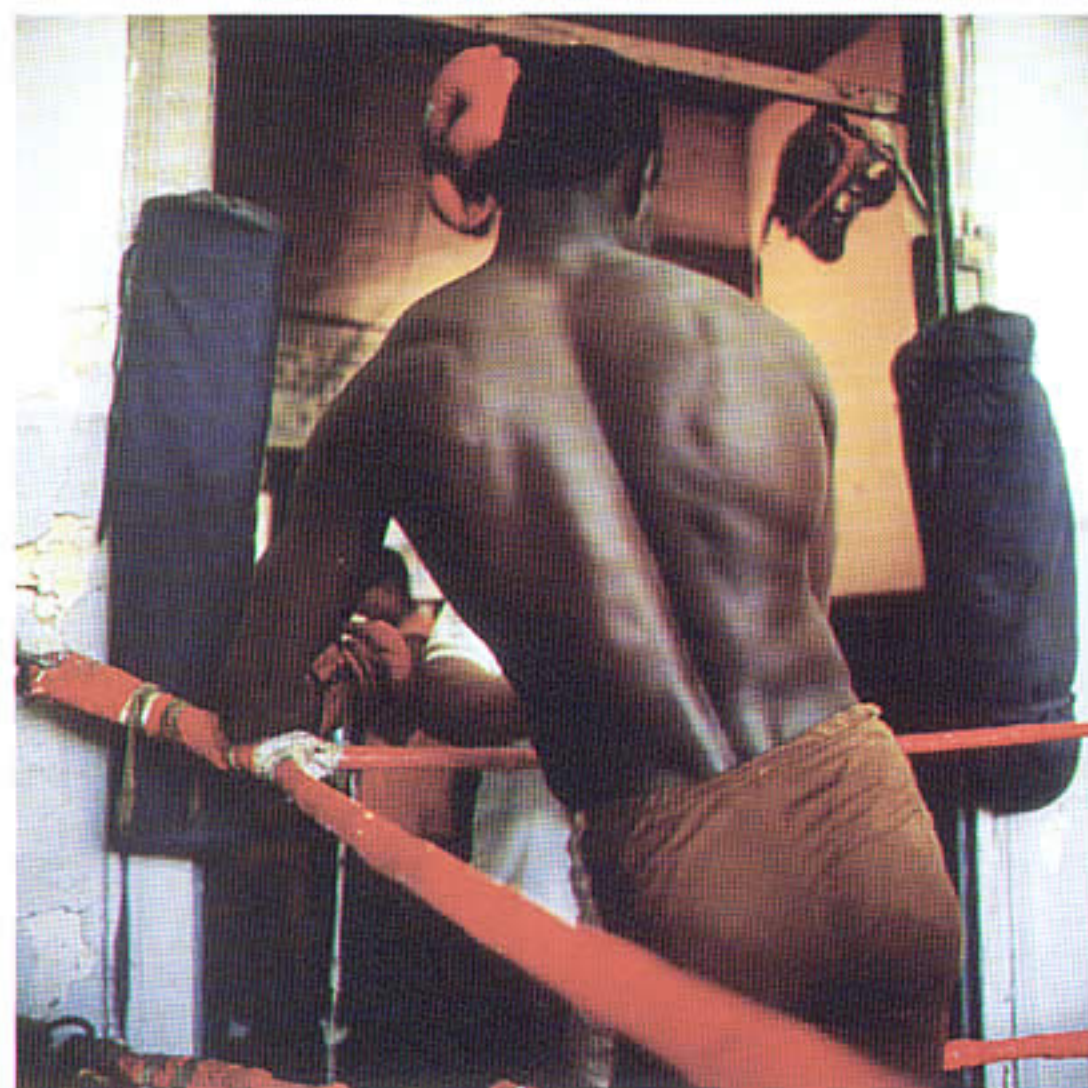
Havia também a influência das histórias publicadas em jornais e revistas. Os contos de Edgar Alan Poe, estampados no *Eu Sei Tudo*, foram das primeiras obras literárias que o fixaram, levando-o definitivamente para esse universo. Em 1942, deixou a província para estudar no Rio, onde se matriculou na Escola Nacional de Belas Artes e no Liceu de Artes e Ofícios. "Fiz todo o curso de pintura, mas, na realidade, eu passava as noites fazendo gravuras no Liceu. Eu me interessava muito mais pela gravura, por causa do uso do preto e do branco. A academia, no entanto, foi uma boa experiência. Você tem a disciplina que é desenhar aquela chatice a partir do modelo vivo, mas dá uma boa base para você, por exemplo, poder distorcer uma figura com autoridade", disse Poty, que considerava igualmente importante seu convívio com uma roda de amigos que ia de Portinari e Di Cavalcanti a Renina Katz e Augusto Rodrigues.

Morando no Rio de Janeiro (e depois em Paris), funcionou como elo de ligação entre essas cidades e sua terra natal, por meio de intensa participação na revista *Joaquim* (1946-1948), publicada por Dalton Trevisan em Curitiba. "Esse intervalo de quatro anos que passei no Rio foi uma escala. Se não tivesse acontecido isso, não sei se a viagem à Europa teria sido benéfica. A gradação é importante para a gente ir assimilando as diferenças aos poucos."

Ao retornar, no final dos anos 40, fixou residência no Rio, conseguindo trabalho de ilustrador em jornais. A partir do relato do repórter, ele reconstituía ora um acidente, ora um assassinato. Tal ocupação intensificou a sua proximidade com os fatos cotidianos e com as populações periféricas, que tanto marcaram sua formação. Renunciando a uma carreira de pintor ("Pintura mesmo eu nunca pratiquei, eu não gosto da pintura a óleo, sempre me realizei na gravura"), manteve-se fiel ao universo antiburguês, fazendo de seu dom uma forma de diálogo com o grande público.

Poty se engajou na corrente de popularização da arte, fundamentada em nossa literatura de cordel. A reprodução dava ao desenho uma amplitude social, funcionando como panfleto revolucionário. Outro meio de expressão valorizado nesse momento histórico era o muralismo, que, no início, Poty praticou sem sistematização. O seu primeiro painel, a cena do julgamento de *O Processo*, de Kafka, foi estampado nas paredes da UNE, no Rio. Só mais tarde, já na década de 70, ele se dedicaria profissionalmente a esse ramo, fazendo dele sua maior fonte de renda. O primeiro painel dessa fase foi o da praça 19, em Curitiba, encomendado pelo então jovem urbanista Jaime Lerner. De lá para cá, a capital paranaense (que pode ser chamada de Potytiba) e outras cidades, inclusive da Europa, ganharam inúmeros painéis de Poty. Em boa parte deles, fica estampado o choque entre nosso passado agrícola e colonial e as conquistas urbanas. ▮

Imagens entre as cordas do ringue

Em São Paulo, uma exposição de fotografias de Miguel Rio Branco, da agência Magnum, mostra os bastidores da iniciação ao boxe

O fotógrafo Miguel Rio Branco expõe em São Paulo sua série *Boxer*, que tem os ringues de boxe como tema. As fotos foram feitas entre 1996 e 1998, na Academia de Boxe Santa Rosa, no Rio de Janeiro. Miguel Rio Branco é neto do Barão do Rio Branco, filho de diplomatas, nascido nas Ilhas Canárias, e um profissional de renome internacional. Ele já expôs na América Latina, Europa, Estados Unidos, e é o único fotógrafo brasileiro da lista de colaboradores da agência Magnum, de Paris, fundada em 1947 por Robert Capa e Cartier-Bresson, entre outros. Apesar de ter seu nome ligado à fotografia, Miguel Rio Branco também exercita outras linguagens: pintura, escultura e cinema. A exposição, composta pelos principais trabalhos da série, que já foi exibida em Nova York, fica de 3 a 30 deste mês na Galeria Camargo Vilaça (rua Fradique Coutinho, 1.500, São Paulo). Em edições limitadas, as fotos integrantes da mostra custam de três a quinze mil dólares. – FLÁVIA ROCHA

Os bastidores da academia: à esquerda, *Back*, e no alto, à direita, *Black Panther*

Ensaio sobre a loucura

O fotógrafo Cláudio Edinger lança o livro *Loucura*, reunindo fotos premiadas que retratam a vida cotidiana de homens e mulheres dentro de um manicômio

Um dos internos do asilo do Juqueri: choque amenizado

As fotos premiadas de Cláudio Edinger sobre a vida em manicômio estão agora reunidas no livro *Loucura*, da editora DBA. Trata-se do resultado fotográfico de duas visitas, uma em 1989 e outra em 1990, ao asilo do Juqueri, um hospital para doentes mentais, em São Paulo. Por essas imagens, Edinger já recebeu o prêmio Ernest Haas do Maine Photographic Workshop, o prêmio finalista da revista *Life* no W. Eugene Smith Award, e foi considerado a revelação do festival fotográfico Perpignam em 1992. No livro, Edinger conta que seu interesse pelo tema começou em 1984, quando deparou com a avó doente, apresentando sinais de loucura, vítima, provavelmente, do mal de Alzheimer, a quem fotografou, como forma de "amenizar o choque que sentiu como neto". A série *Loucura* e outros dois trabalhos, *Carnaval* e *Habana Vieja*, que também foram reunidos em livros, estão atualmente expostos na Galery Saba, em Nova York, até o dia 13 deste mês. – FR

A França ocupada por Delacroix

Bicentenário de nascimento do artista é comemorado com 11 exposições em todo país

O bicentenário do nascimento do pintor Eugène Delacroix está sendo comemorado por toda a França: são 11 exposições em diferentes pontos do país. A mais importante — *Delacroix. les Dernières Années (1850-1863)* — está nas Galeries Nationales du Grand-Palais, em Paris, e reúne 88 pinturas e 33 desenhos dos últimos 13 anos do artista. As obras vieram de museus e coleções particulares de várias partes do mundo. Quatro delas pertencem ao Museu de Arte de São Paulo: *Bacchus et Ariane* (ou *O Outono*), *Orphée et Eurydice* (ou *A Primavera*), *Junon Implore d'Éole la Destruction de la Flotte d'Énée* (ou *O Inverno*) e *Diane Surprise au Bain par Actéon* (ou *O Verão*), todas pintadas entre 1856 e 1863 e de grandes dimensões (1,98 m por 1,65 m).

A Morte de Desdêmona, **óleo sobre tela de 1858**

As obras expostas estão organizadas em sete seções: os temas históricos, religiosos, as alegorias e a mitologia, a natureza, a aspiração religiosa, o orientalismo (resultado da viagem de Delacroix ao Marrocos, que inspirou obras raramente expostas na França) e, finalmente, a produção dos últimos anos do artista.

Ferdinand Eugène Delacroix nasceu em 1798 em Charenton-Saint-Maurice, próximo de Paris. Aos 26 anos já era um artista reconhecido e, consciente de seu talento, como registrou em seu diário, quis deixar uma grande obra. Para isso, revisitou todos os grandes temas clássicos. "Um artista único, sem precedentes e sem sucessor. Um elo precioso sem o qual haveria uma enorme lacuna na cadeia histórica", escreveu Baudelaire na melhor de suas críticas dedicada a Delacroix.

Folhagens e Flores em Arco, **pastel sobre papel de 1848**

Van Gogh também reconheceu que devia à influência de Delacroix o emprego que fazia das cores. Grande nome do romantismo, dilettante e trabalhador compulsivo, solitário e mundano, Delacroix empregava cores vivas em composições vigorosas.

O artista morreu em 1863, na sua casa-atelier na praça Furstenberg, em Paris, que é aberta à visitação. *Delacroix. les Dernières Anées (1850-1863)* pode ser vista até 20 de julho nas Galeries Nationales du Grand-Palais (tel.00331/44.13.17.17). — JÔ DE CARVALHO, de Paris

Cristo em Barco no Mar da Galiléia, **óleo sobre tela, 1853**

FOTOS DIVULGAÇÃO

O INTERVALO DAS COISAS

A investigação e as séries exploradas por Carmela Gross

Por Katia Canton
Fotos Eduardo Simões

A experimentação é a base do processo de trabalho da escultora Carmela Gross. Ela nunca parte de um tema, forma ou material pré-estabelecido. Todos os dias às 6h30 da manhã, quando chega a seu atelier (uma casa de fachada prateada no bairro dos Jardins, em São Paulo), Carmela desenha: "Deixo que o desenho defina um projeto. A partir dos corpos que os desenhos vão tomando, experimento um e outro material, forma, conceito", diz. Os desenhos são o ponto de partida de obras que vão ganhar tridimensionalidade.

A produção de Carmela, que há 30 anos também dá aulas práticas para estudantes de artes da Universidade de São Paulo, sempre se caracterizou pelo recurso a novos materiais e pela exploração serial de uma idéia. Sua tese de mestrado, defendida na Escola de Comunicações e Artes da USP, foi o *Projeto para Construção de um Céu*, uma série que reuniu desenhos de observação, anotações cartográficas e projeções técnicas e que foi exposta em 1981 na 16ª Bienal de São Paulo. Em 1994, Carmela realizou *Facas*, coleções de formas de cerâmica pontiagudas, que ela desenvolveu numa bolsa-pesquisa, no European Ceramics Work Center, na Holanda.

No mesmo ano, criou para o projeto Arte Cidade 1 os multiformes buracos abertos no chão do antigo Matadouro Municipal de São Paulo: "Desenhei até chegar a formas minúsculas que pareciam buracos. Para que eles mantivessem sua forma original, numa escala real, fui projetando uma ampliação gradual das formas exatas dos desenhos do papel", diz.

Carmela também tem criado interferências no espaço usando hastes flexíveis, que exigem a interação do público. Em 1993, fez *Hélices*, séries em madeiras com diferentes tons de azul, que o público podia acionar. Em 1997, realizou *Feche a Porta*, que apresentava apenas contornos de portas, com hastes metálicas manipuladas por meio de dobradiças.

Para a exposição *Por que Duchamp?*, que acontecerá neste ano em São Paulo, ela desenvolveu, com hastes sustentando tecidos, um "labirinto translúcido" cujas "divisões" podem ser abertas ou fechadas. "Meus trabalhos parecem muito diversos entre si. Na verdade, eles se ligam pela poética, por uma mesma atitude na investigação dos materiais. A questão da obra é sempre a mesma: fala de intervalos, dos buracos entre as coisas, mais do que das coisas em si", diz a artista. Atualmente, Carmela cria uma nova série que leva adiante a exploração de relevos de tecido em camadas, iniciada em meados dos anos 90. São bordados que faz a partir de desenhos feitos por computador. "Uso um programa que transforma cada linha em pontos. Bordados em suas nuances dão a sensação de tridimensionalidade."

Um lance de dados

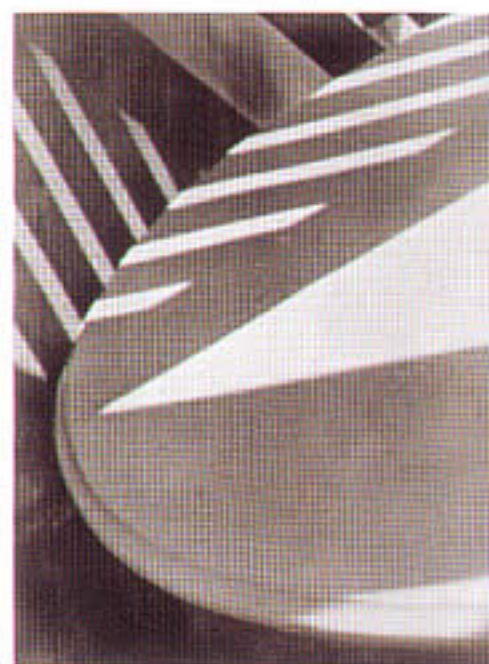
Fernando Laszlo e Walter Silveira expõem fotos inspiradas em Mallarmé

Você tem dados em casa? Caso tenha ou não, vá dar com o acaso nas fotografias que juntamente com o objeto "dado" formam a exposição de Walter Silveira e Fernando Laszlo, que fica de 9 a 24 deste mês na Galeria Millan (rua Mourato Coelho, 94, São Paulo). A mostra sintetiza e antitetiza a força do enunciado poético mallarmista: *"Un coup de dés jamais n'abolira le hasard"*. A partir de uma premissa simples, um lance de dados é feito em um aquário cheio d'água, produzindo efeitos que nos convidam a mergulhar no buraco negro e branco do desconhecido. Naufragando e emergindo no acaso desta aventura-efeito, os "dados" guardaram sinais de sua concretude material, para depois se dissolver e formar outros conjuntos e figuras, materializados em oito extraordinárias fotografias de 1 por 1,20 metro feitas pela dupla Laszlo/Silveira. – BOB WOLFENSON

Uma das oito composições que fazem parte da exposição: dados lançados em um aquário

As revoluções de Paul Strand

As imagens feitas pelo fotógrafo americano no começo do século são expostas em Nova York

"Feche mais a sua lente, limpe a neblina das suas ampliações, e preste atenção no mundo visível." Esse foi o conselho que o mestre Alfred Stieglitz deu ao jovem fotógrafo Paul Strand em 1915. Um ano depois Strand voltou com uma coleção de imagens tão revolucionárias que Stieglitz – o maior fotógrafo, galerista, e curador da época – lhe ofereceu uma exposição na sua galeria e uma edição especial da revista *Camera Works*. Parte dessas imagens que se tornaram clássicas pode ser vista na exposição *Paul Strand circa 1916*, no San Francisco Museum of Modern Art, de 19 de junho a 15 de setembro. Além de ser um dos primeiros fotógrafos a cruzar a fronteira entre fotografia e arte, aproximando a fotografia das abstrações cubistas, Strand também deu dimensão artística a retratos de pessoas comuns, flagradas nas ruas. – RICARDO SARDENBERG, de Nova York

Abstração, Twin Lakes, Connecticut, de 1916

A estética do crime

A história da violência cotidiana, registrada em fotografia, vira exposição de arte nos Estados Unidos

O registro fotográfico criminal americano está sendo analisado como matéria de arte na exposição *Fotografias Policiais: a Fotografia como Evidência*, organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Francisco. A exposição, que atualmente está na Gray Art Gallery, em Nova York, é composta por 150 itens fornecidos pela polícia, prisões, jornais e bibliotecas. São fotos de cadáveres, armas, rostos "fichados" de criminosos (material resultante da metodologia usada pela polícia em seus arquivos), registradas por fotógrafos, na maioria, anônimos. A mostra também traz fotos históricas, retratos de bandidos famosos e imagens originárias de tablóides sensacionalistas, como o *Daily News* – o primeiro a dedicar suas páginas ao mundo do crime, vendendo mais de um milhão de exemplares no início dos anos 20. – RS

De cima para baixo, George R. Kelly, o *Machine Gun* (foto anônima, sem data); arquivo do FBI, de 1994; e Che Guevara morto, em foto anônima de 1967

DALÍ, A GRANDE E CHATA CORTESÃ

A megaexposição do artista espanhol evidencia seu exibicionismo, sem ajudar a esclarecer o verdadeiro significado de uma obra equivocada

Por Frederico Morais

Salvador Dalí é um chato. Eis a verdade que a mostra *Dalí Monumental*, já vista no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e atualmente no Museu de Arte de São Paulo (rebatizada *Salvador Dalí*), vem re-confirmar plenamente. Dalí e Gala juntos são chatíssimos. O bigode em radar de Dalí, suas performances ridículas — realizadas sempre com o visível propósito de *épater les bourgeois*, especialmente os burgueses norte-americanos —, os títulos enormes e pretensiosamente eruditos da maioria de suas obras e suas declarações pseudobombásticas são insuportavelmente chatas.

Apesar da tirania intelectual exercida sobre os integrantes do movimento, acabamos por dar razão a André Breton que, em 1934, decidiu expulsar Dalí do surrealismo. Porque, além de chato, Dalí era um reacionário assumido. Monarquista convicto, dizia ter "êxtases wagnerianos" por Hitler, porque ele "encarnava a imagem perfeita do grande masoquista que deslanchou uma guerra mundial pelo simples prazer de perdê-la". Dalí também dizia que "a guerra é uma empresa saudável, gloriosa, que faz os homens sonharem, trazendo à tona paixões recalcadas e estimulando esperanças e grandes ilusões".

Estigmatizado por Breton com o famoso anagrama Avida Dollars, o artista exultou: "Era um enorme engano a meu respeito, mas os americanos sentiram-se mais seguros. 'Viva Dalí, ele é um dos nossos, idolatra o dólar' ". Mas, no fundo, Dalí concordava com Breton ao se comportar "como grande cortesã, aceitando qualquer encomenda desde que bem paga".

Dalí Monumental não é uma exposição de Dalí — ou o é na medida em que nele a publicidade é o principal. É uma exposição sobre Dalí. As obras expostas pertencem a uma única coleção, formada depois da 2ª Guerra Mundial, o que significa dizer que algumas das melhores obras de seu período inicial, europeu, obras que efetivamente marcaram época dentro do movimento (como *Persistência da Memória*, *O Nascimento dos Desejos Líquidos*, ambas de 1931, e *Símbolo Agnóstico*, de 1932) não integram a mostra. Vale dizer, ela não oferece um panorama verdadeiro da obra de Dalí. Na verdade, a obra mais significativa da exposição já se encontra há muito no Brasil: *Homem de Compleição Malsã*, 1929, do acervo da Fundação Castro Maia. Afora esta tela, que abre a mostra, os únicos momentos de interesse são cerca de 40 pequenas gravuras que integram a série dedicada aos *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, e outras subséries nas quais retorna e recria parte de seu vocabulário temático da fase inicial, algumas intervenções, ocasionais, em capas de revistas e no catálogo de sua primeira exposição nos Estados Unidos, em 1934, além de duas ou três pinturas, como *O Espectro de Vermeer*, de 1934, *Madona de Port Lligat*, de 1949, ou mesmo o retrato de sua irmã, de 1925, obra situada fora do esquema formal surrealista.

Aliás, 1934 é um divisor de águas na obra de Dalí. Até aquele ano o artista explorou criativamente todas as possibilidades do surrealismo, no cinema inclusive, em parceria com Buñuel, no admirável *Um Cão Andaluz*, de 1928. Depois, especialmente a partir de 1940, quando se transferiu definitivamente para os Estados Unidos, transformou-se num pintor de puro impacto, tendo como referências o classicismo edulcorado de Rafael e o pompierismo de Meissonier, disfarçando seu academicismo realista e retrógrado com efeitos visuais estrategicamente estudados para comover seus compradores.

Dalí dizia não se importar quando o "tomavam como um medíocre pintor acadêmico", pois argumentava que "no dia em que se ocuparem seriamente de minha obra, verão que minha pintura é um iceberg, que só mostra um décimo de seu volume". Transcorridos quase 10 anos da morte do artista, a verdadeira extensão do iceberg ainda não foi revelada. Ao contrário, o tempo, crítico cruel, vai mostrando a fragilidade e a superficialidade de sua criação plástica. Diante da pobreza de sua arte — e aí incluo toda sua produção escultórica, inclusive a ridícula homenagem-trocadilho ao *Nu Descendo uma Escada*, de Duchamp —, o que sobra mesmo é o exibicionismo do artista. Neste sentido, abundam fotografias suas, de Gala e de excertos de sua retórica frasista. O mais grave de uma exposição como esta é que ela não ajuda a esclarecer o verdadeiro significado de uma obra equivocada como a de Dalí. Um público desavisado ainda toma, como paradigma da arte moderna, as excentricidades dalinianas, suas falsas elucubrações freudianas ou os "aspectos manducatórios, culinários, vorazes, digestivos e por vezes escatológicos" (René Passeron) de sua pintura.

Os bigodes insuportáveis de Dalí. A mostra fica de 2/6 a 2/8 no Masp, av. Paulista, 1.578, São Paulo

FOTO REPRODUÇÃO

AS IDÉIAS FORA DO LUGAR OU A ORIGINALIDADE DA CÓPIA

Considerações sobre o barroco brasileiro: resposta à crítica de Daniel Piza à exposição *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*, publicada em BRAVO! nº 8

Por Emanoel Araújo

Algumas reflexões são inevitáveis, diante da crítica de **BRAVO!** sobre a mostra *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. A exposição é um "equívoco": ufanista e reducionista em sua concepção, enganada e enganadora ao pretender situar o nosso barroco no interior de "uma 'cultura mestiça' sob cujo 'signo festivo' a identidade brasileira nasceu e vive". Ignoramos que o barroco no Brasil é "irregular", marcado pela "mediocridade e inabilidade do artesanato popular", e "derivativo", extensão de um barroco português "inferior ao espanhol e ao italiano que o influenciaram". Pintura nenhuma escapa do "tosco e do imitativo". Os objetos religiosos são apenas parte do "esquema de artesanato em grande escala" da Igreja Católica. Às esculturas, falta o "ilusionismo dramático que é o forte do barroco". Até na arquitetura não há "um barroco *par essense*, porque lhe faltam escalas musicais". No cômputo geral, "um estilo importado" e algumas obras maiores de um "mestiço de apelido Aleijadinho". Não há por que reinvindicar qualquer "originalidade — nem mesmo sincrética", para essa arte. E nenhuma razão de afirmar que a "arte brasileira é barroca e, portanto, mística e mestiça em qualquer uma (*sic*) de suas manifestações": onde ficariam Machado de Assis e Euclydes da Cunha? O equívoco está em "definir uma 'síntese' que presidiria toda (*sic*) a arte" no Brasil, pois, "enquanto procurarmos uma só identidade brasileira, permaneceremos ignorantes de nós mesmos". Diante disso, só nos restaria desculparmo-nos pelo monumental equívoco. Ou perguntar quem estaria equivocado.

Ao organizarmos a exposição, pretendíamos, sim, que se avaliasse o sempre falado e pouco visto barroco brasileiro. Talvez não a "avaliação verdadeira", mas apenas uma avaliação, criteriosa, sobre um período dos mais fascinantes da história da vida e da arte no Brasil. Já Mário de Andrade falava do mal-estar nacional ao julgar o barroco mineiro, afirmando que, longe do desatento olhar dos viajantes europeus a Minas, era preciso ver de uma outra perspectiva essa arte e proclamar em alto e bom som que Antônio Francisco Lisboa não era um "primitivo". "Primitivo por quê? Em relação a quê?" De fato, sem o pretenso universalismo com que a história da arte julga poder avaliar toda produção artística, em qualquer momento ou parte do mundo, essas categorias deixam mesmo de ter sentido. O espantoso é que esse mal-estar ainda persista, e pareça descabida ou vergonhosa uma reflexão mais generosa sobre nós mesmos, que faz tachar de ufanista o sentimento de quem se entrega a novas leituras da arte brasileira com paixão, mesmo sabendo que nem tudo nela cabe nos moldes europeus, ou que nem tudo o que não cabe neles precisa ser descartado.

Nosso barroco escapa, sim, aos cânones eruditos da Alta Renascença, que por mais de dois séculos marcariam a arte européia. É mestiço, sim, e foi a incorporação de índios, mamelucos, negros, mulatos e pardos o que permitiu gerar Antônio Francisco Lisboa, Mestre Valentim, Jesuíno do Monte Carmelo, José Theófilo de Jesus, Chagas, Leandro Joaquim, Manuel Victor de Jesus, Patrício da Silva Manso, Tebas, Maurício Garcia e Damião Barbosa de Araújo, mestiços todos, ou Manuel da Cunha, escravo que comprou sua própria alforria, e tantos outros anônimos que construíram não só a estética barroca brasileira, mas o próprio Brasil.

Palavras como *artesanato* e *folclore* deveriam ser riscadas do nosso vocabulário, pois representam a diminuição de uma forma de criação artística, assim como deveria ser abolido por lei o uso das alcunhas, bem ao gosto do menosprezo, com que se designam as figuras maiores de nossa história, como Tiradentes, Zumbi e o próprio Aleijadinho. Mas sugestões desse tipo abundam no texto do crítico de **BRAVO!**. Se boa parte da produção *européia* do período barroco é reduzida ao "artesanato de massa" da Igreja Católica, o que dizer da produção "derivativa" brasileira? Estranhará, pois, ao crítico nossa preocupação de contextualizar a produção dessa arte, marcando o lugar da corporação de ofícios como uma espécie de academia sem regras acadêmicas, onde os *artífices* se tornavam *oficiais* e *mestres* da construção, da talha, da douração, da pintura, da ourivesaria. Isso faz a diferença, pois foi lá que o aporte cultural dos diversos povos que aqui se encontraram por força do colonialismo e da escravidão pôde ser incorporado, fundindo-se aos poucos nessas formas luso-afro-ameríndias que constituíram as matrizes de nossa cultura em formação. Foi ali que os padrões do barroco europeu puderam ser *redescobertos* e *reinventados*, na inevitável originalidade da cópia.

FOTO DIVULGAÇÃO

Por isso, pouco importa que o nosso barroco prolongue ou não o barroco metropolitano. Nossas soluções formais, quaisquer que sejam seus condicionantes, são livres, e a liberdade é afinal o que mais se espera da criação humana. O gênio do Aleijadinho é reconhecido por alguns dos maiores pensadores da arte do século 20, já que poucos artistas no mundo se destacaram como escultor, arquiteto, entalhador. E, sem a sua grandeza, há, no entanto, outros. Assim, a exposição não pretendeu nem sequer exemplificar uma produção de 300 anos de manifestações estéticas que percorrem de norte a sul o país, mas antes suscitar uma *nova* reflexão e um *novo* olhar sobre elas, situando o barroco um pouco além do "ilusionismo" que alegam faltar à nossa produção artística. A verdadeira arte da ilusão do barroco consistiu em criar um *universo mágico* destinado a convencer pelos sentidos sobre as verdades da fé e assim conquistar as almas. A pintura, a escultura, a música, a literatura eram indissociáveis dessa encenação, cuja expressão exemplar é a festa, como mostra o professor Nicolau Sevcenko.

Por isso, é óbvio que nem *toda* a arte brasileira é barroca. Sua continuidade mostra apenas que, prolongando-se até a chegada da Missão Francesa e os novos modelos da Academia, ela impregna em profundidade a cultura brasileira e a própria formação da nossa identidade. Se essas heranças são visíveis sobretudo nas *formas populares de arte e de cultura*, isso só mostra que o distanciamento das elites dessas manifestações acabou por resultar no equívoco de não ver nelas mais que "artesanato" e "folclore".

FOTO DIVULGAÇÃO

É bom lembrar Euclydes e Machado. Um, dilacerado entre as teorias raciais do fim do século passado, que proclamavam a inviabilidade da nação frente à "degenerescência" da miscigenação, e a imperiosa necessidade de reconhecer, na luta inglória dos jagunços do Conselheiro, a tragédia de um país que desconhece seu próprio povo. O outro, com sua fina ironia, nos ensina a ver o jogo das idéias fora do lugar na farsa dos salões onde moças de família executavam ao piano peças européias, atrás de cortinas pintadas com colunas neoclássicas, escondendo as senzalas e os batuques do terreiro. Se, como sabemos todos, a identidade é uma *construção contrastiva*, e sempre *política*, não é difícil adivinhar por que incomoda tanto suscitar, ainda uma vez, a propósito do barroco brasileiro, o debate sobre a eterna questão da nossa identidade.

Acima, tocheiros em madeira, do século 17. Na página oposta, obra do século 18, atribuída a Leandro Joaquim

Emanuel Araújo é curador da exposição *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*

O Universo Mágico do Barroco Brasileiro. Até 3 de agosto no Centro Cultural Fiesp, av. Paulista, 1.313

As Mostras de Junho na Seleção de BRAVO!

Edição de Daniel Piza

	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	NÚMEROS	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
RIO	**Art Spiegelman – Quadrinhos, Desenhos e Esboços** (*Auto-retrato*)	Centro Cultural Banco do Brasil (r. Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, tel. 021/216-0237). Um dos mais bem-sucedidos centros de cultura carioca se destaca por uma programação de mostras bastante representativas.	Uma reunião de esboços e artes-finais das obras marcantes do cartunista mais inteligente das últimas décadas e também capista da revista *New Yorker*. É uma oportunidade de aproximar-se desse desenhista para quem o Pulitzer criou uma categoria nova para homenageá-lo pelo cartoon romanceado *Maus*.	De 3ª a dom., das 12h às 20h. Até 28/6. Entrada franca.	Spiegelman elevou a história em quadrinhos a um nível não visto antes. Foi parceiro de Crumb nos anos 60, mas só nos 90 forjou, em *Maus* – uma história ilustrada de seus pais judeus oprimidos pelo nazismo –, um estilo próprio e expressivo.	Nas capas de *Raw*, a revista alternativa que Spiegelman dirigiu, e nas da *The New Yorker*, sempre trazendo sua visão ácida e cômica sobre o cotidiano americano.	Com reprodução das obras expostas, o catálogo tem 125 págs. e custa R$ 50.	A livraria do CCBB agrada a amantes de luxuosos livros de arte e de catálogos de mostras. CDs de poesia, como o que traz versos de Gregório de Matos na voz de Nilda Spencer, ou de Affonso Romano de Sant'Anna na voz de Tônia Carrero, ambos da coleção *Poesia Falada*, são destaques.
RIO	**Allen Jones** (*Piano Suite*, 1995)	Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro (av. Infante Dom Henrique, 85, Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, tel. 021/210-2188). No ano em que completa seu cinqüentenário, o MAM carioca traz esta retrospectiva do inglês Allen Jones, importante nome da pop art.	Uma grande retrospectiva mapeando a carreira de Jones, que surgiu no cenário inglês na mesma época em que Andy Warhol e sua Factory ditava os rumos da pop art americana. A partir de sua estada em Nova York, em 1964-65, Jones incorporou a arte abstrata e pop a sua trajetória singular.	De 4/6 a 7/7. De 3ª a dom., das 12h às 18h. R$ 3.	Os óleos sobre tela e as colagens de Jones transitam de temas como o glamour da vida noturna até o puro erotismo. Nos anos 80 e 90, o artista manteve-se fiel a suas mulheres de saltos altos, em cores vibrantes, no estilo de outdoors publicitários.	Na obra *Chair*, de 1969, escultura em acrílico e fibra de vidro que ironicamente representa uma garota em pose erotizada que pode ser usada como cadeira.	Com 144 págs., fotos de Richard Lloyd e ensaio de Marco Livingstone. Preço ainda não definido.	Até o dia 7, pode-se visitar a exposição da artista plástica Lena Bergstein, que acaba de lançar em parceria com Jacques Derrida o livro *Enlouquecer o Subjétil*, com textos e pinturas. A mostra está no Paço Imperial, perto do MAM, na Praça 15.
RIO	**Retrospectiva Fernando Botero** (*O Atelier*)	Museu Nacional de Belas Artes (av. Rio Branco, 199, Centro, Rio de Janeiro, tel. 021/240-0068). Depois da polêmica megaexposição *Dalí Monumental*, o MNBA, antiga Escola de Belas Artes, continua oferecendo mostras importantes, desta vez em parceria com o Masp, onde as obras de Botero tinham sido mostradas nos meses precedentes.	Retrospectiva do pintor colombiano, um dos mais cotados latino-americanos do cenário mundial.	Abertura prevista para a segunda quinzena de junho. De 3ª a dom., das 10h às 22h. R$ 4.	Botero faz uma pintura imediatamente reconhecível, de apelo fácil, que se centra no anedótico e nunca chega à forma superior da sátira.	Na execução competente, que evita o caricatural, o ilustrativo, mesclando certa compaixão ao olhar quase burlesco sobre figuras e cenas.	Com 123 págs., reprodução das obras e textos explicativos. R$ 30.	O pátio interno do MNBA, ao ar livre, que tem um painel restaurado de Djanira, e onde são servidos lanches rápidos, croissants, pães de queijo e tortilas. Não perca também as mostras permanentes com partes do rico acervo do museu.
RIO	**Nuno Ramos** (Sem título, 1998)	Museu da Chácara do Céu (r. Murtinho Nobre, 93, Santa Tereza, Rio de Janeiro, tel. 021/507-1932). O museu, inaugurado em 1972, fica numa belíssima casa construída em 1957, antiga residência do mecenas Raymundo de Castro Maya. Nuno Ramos expõe numa sala com jardim de inverno e espalha esculturas na biblioteca e na sala de jantar do luxuoso casarão.	Mostra inédita do artista paulista, reunindo oito desenhos, oito esculturas e uma gravura.	De 4ª a 2ª, das 12h às 17h. Até 27/7. R$ 1.	Em 15 anos de carreira, Nuno Ramos acumula prêmios e obras nos acervos de importantes museus. Autor de trabalhos de impacto, expôs em diversas galerias e, em 1995, foi um dos artistas convidados para representar o Brasil na Bienal de Veneza.	Na gravura inédita sem título, feita especialmente para a mostra, a pedido da sociedade Os Amigos da Gravura.	Folheto com dados bibliográficos do artista e fotos de obras da exposição.	Vale estender a visita e conhecer o museu. O acervo de arte brasileira fica espalhado pela casa e inclui preciosidades como os desenhos de *Dom Quixote* assinados por Portinari. Destaque também para o mobiliário, a prataria, um lote de 560 aquarelas de Debret e telas de Monet, Dalí e Picasso.
RIO	**Dan Flavin – Uma Homenagem** (Sem título, 1995)	Centro Cultural Light (av. Marechal Floriano, 168, Centro, Rio de Janeiro, tel. 021/211-4872). A antiga garagem de bonde do Rio de 1911 foi tombada pelo patrimônio histórico e reformada para abrigar o Centro Cultural, que possui duas galerias para exposições.	Na Grande Galeria do Centro Cultural estão 13 peças de Dan Flavin de 1995, que estiveram expostas na Pace-Wildenstein Gallery, de Nova York. A Pequena Galeria do Centro Cultural tem mostra documental com referências biográficas vindas do Whitney Museum de Nova York.	Até 5/7. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb. e dom., das 14h às 18h. Grátis.	Dan Flavin, morto em 1997, foi um dos principais artistas do minimalismo americano, nos anos 60. Ele propôs uma arte da modulação, em que formas semelhantes se repetem com pequenas variações. Em seu caso, essas variações estão nas cores.	Na ausência de cantos, de limites abruptos, que a posição das lâmpadas e as vibrações e reflexos das luzes tentam induzir.	Brochura com fotos coloridas, 24 págs., grátis.	Atrás do Centro Cultural Light está um restaurante com ares de botequim, Sentaí, tradicional do Rio de Janeiro. Ali são servidos peixes e frutos do mar.
RIO	**Émile-Antoine Bourdelle** (*Mão Esquerda do Grande Guerreiro*, 1898-1900)	Casa França-Brasil (r. Visconde de Itaboraí, 78, Centro, Rio de Janeiro, tel. 021/253-5366).	Mostra com 53 esculturas em bronze do artista francês.	De 4/6 a 12/7. De 3ª a dom., das 12h às 20h. Entrada franca.	Bourdelle (1861-1929) foi aluno de Rodin e conseguiu se defender parcialmente da influência ao investir em formas e referências míticas, do que é exemplo *Hércules Arqueiro*.	Nas superfícies e no equilíbrio dinâmico das peças de Bourdelle, características que remetem a Rodin, o grande inovador da tradição escultórica.	176 págs., capa dura e texto de apresentação da filha do artista, Rhodia Dufet Bourdelle, curadora. R$ 30.	Perto da Candelária, na r. São Bento, o tradicional restaurante Mosteiro é dos melhores da cidade, aberto de seg. a sex., das 11h às 16h. Ponto de encontro de políticos e empresários, tem couvert luxuoso e menu de primeira.
SÃO PAULO	**Rodin – Desenhos Eróticos** (Foto de Rodin)	Pinacoteca do Estado (Pavilhão Manoel da Nóbrega, Parque do Ibirapuera, portão principal, São Paulo, tel. 011/572-4817).	59 trabalhos do escultor francês, entre desenhos e aquarelas, além de 9 esculturas.	Até 27/7. De 3ª a dom., das 11h às 17h. Entrada R$ 5 e R$ 2 (meia).	Os desenhos são da fase jovem de Rodin (1849-1917) e mostram como a busca de um traço econômico e sugestivo foi importante para a revolução que ele provocaria na escultura.	Nas séries de ilustrações dos livros *A Divina Comédia*, de Dante, e *As Flores do Mal*, de Baudelaire.	O catálogo foi elaborado pela Galeria Francesa. Preço a definir.	Ao lado da Pinacoteca está o MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo, que tem sempre boas exposições, além de contar com um restaurante agradável, com vista para o parque, e uma lojinha de design.
EXTERIOR	**Masters of Color and Light** (*John Singer Sargent, In a Medici Vila*, 1907)	Brooklyn Museum of Art (Eastern Parkway, tel. 001 718/638-5000, Nova York, Estados Unidos).	Mais de 150 trabalhos em aquarela do acervo de um museu pouco conhecido e muito interessante.	Até 23/8. De 4ª a 6ª, das 10h às 17h; sáb., das 11h às 21h; dom., das 11h às 18h. Ingresso: US$ 5.	Aquarelas são um desafio em treino para qualquer artista, e os mestres americanos Winslow Hopper e John Singer Sargent se saem muito bem.	Na sutileza psicológica dos retratos aparentemente superficiais de Sargent, um dos pintores preferidos do escritor Henry James.	Até o fechamento desta edição não haviam sido fornecidos dados sobre o catálogo.	Aproveite a ida a Nova York para ver o musical *Chicago*, vencedor, em 1997, de seis Tonys (o Oscar do teatro americano). *Chicago* foi considerada a melhor remontagem de musical dessa história sobre amor, assassinato e fama. O musical está em cartaz ne teatro Shubert (225 West 44 Street, tel. 001 212/239-6200).
EXTERIOR	**Permanent Collection** (*Willem De Kooning, Intitled*)	Whitney Museum of American Art (945, Madison Ave., 75th Street, tel. 001 212 570-3676, Nova York, EUA). O museu Whitney está tentando romper com a sua associação direta com a arte contemporânea, sobre a qual realiza uma bienal que extrapola todos os limites do bom gosto.	Mostra da coleção do museu, que agora ganha espaço maior e fixo, o 4º andar.	4ª, 6ª, sáb. e dom., das 11h às 18h; 5ª, das 13h às 20h. Ingresso: US$ 8 (3ªs, das 18h às 20h, de graça).	Kooning, Arshile Gorky, Georgia O'Keefe, David Smith e muitos outros. Antes só se via parcela ínfima desses trabalhos.	Nas salas dedicadas a Alexander Calder e Edward Hopper. A contenção de um e o ludismo do outro não deixam ninguém indiferente.	Não há informação sobre o catálogo da mostra.	A avenida Madison, dizem, tem PIB maior do que o de muitos países, entre eles o Brasil. É a sede das grandes empresas e das lojas principais de grifes como Chanel, Armani e Versace, além de joalherias como a Tiffany's que Audrey Hepburn visita em *Bonequinha de Luxo*.
EXTERIOR	**Anish Kapoor** (*Iris*, 1998)	Na Hayward Gallery (tel. 0 44 171 960 4242; endereço na internet: hayward-gallery.org.uk). Uma das maiores e mais importantes galerias públicas de arte de Londres, a Hayward faz parte do complexo cultural South Bank Centre, na margem sul do Tâmisa. A exposição ocupa toda a galeria, incluindo os pátios externos.	Maior retrospectiva de Anish Kapoor na Inglaterra, com 24 esculturas enormes. Algumas foram criadas especialmente para a exposição, aparecendo e desaparecendo do chão e das paredes da galeria, engolindo e refletindo o espectador.	Até 14/6. Diariamente das 10h às 18h; 3ªs e 4ªs, até 20h. £ 5.	Talvez o mais importante escultor britânico vivo, Kapoor surgiu no circuito das artes nos anos 80 com suas esculturas coloridas com pigmentos. O escultor nasceu na Índia e sua obra reflete o erotismo e a espiritualidade do hinduísmo.	O vazio está no centro do trabalho do artista, presente em praticamente todas as suas obras, e remete ao interior da mente e do mundo.	Com 120 págs. em capa dura, reprodução das obras da mostra e textos. £ 19,95.	Um vídeo de 10 minutos acompanha a exposição. Filmado durante a montagem da mostra, traz uma entrevista com o escultor. No dia 11 (18h30-20h30), Kapoor estará presente na Hayward, em uma conversa pública com o diretor do museu de arte moderna de Oxford, Michael Tarantino (£ 10).

FOTOS REPRODUÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO /DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / JOHN RIDDY/DIVULGAÇÃO

O repensador

Antunes Filho deplora o estado do teatro, dos atores, do público, da crítica e apresenta para poucos um espetáculo-exercício enquanto prepara uma obra inspirada pelo Apocalipse. Por Daniela Rocha

A única pesquisa fértil é escavatória, imersiva, uma contração do espírito, uma descida. O artista é ativo, mas negativamente, encolhendo-se da nulidade de fenômenos extracircunferenciais, atraído para o centro do redemoinho.

A frase de Samuel Beckett foi afixada no mural dos atores do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), em São Paulo, por Antunes Filho. No centro do redemoinho, o maior diretor do teatro brasileiro, 45 de seus 68 anos dedicados ao ofício, continua a pesquisar. E a surpreender: seu mais recente trabalho, o espetáculo-exercício *Prêt-à-Porter*, dispensa autor, cenários, figurinos especiais e, segundo Antunes, a própria direção (ele se diz apenas um coordenador). Dispensa também o grande público: é apresentado a apenas 30 pessoas por sessão, privilégio que, no primeiro semestre, foi reservado a poucas cidades do interior paulista.

Existe a possibilidade de apresentação do espetáculo em São Paulo no segundo semestre, mas sem data confirmada e sem entusiasmo de Antunes. Por ele, São Paulo e Rio seriam evitados ("Se eu pudesse não fazer mais nada em São Paulo e Rio, eu adoraria"). Tanto quanto a imprensa ("Fica só perturbando, fazendo fofoca"). Que dizer da crítica ("Eu gostaria que nunca mais entrasse nenhum crítico nos meus espetáculos").

Há 15 anos José Alves Antunes Filho está à frente do CPT, a escola que coordena no Sesc Consolação. Egresso do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), depois de uma bem-sucedida carreira no teatro comercial, Antunes fundou seu próprio marco-zero e, em 1978, criou um dos espetáculos seminais do palco brasileiro: *Macunaíma*. No CPT, seu trabalho rendeu montagens marcantes (e às vezes polêmicas), como *Paraíso Zona Norte*, *Trono de Sangue*, *Vereda da Salvação*, *Gilgamesh* e *Drácula*.

Em *Prêt-à-Porter*, três atrizes revezam-se em duplas para apresentar três cenas. Elaboradas a partir de exercícios de naturalismo, as cenas exibem o estágio atual do "sistema aberto e fascicular" de Antunes. O próximo trabalho anunciado será relacionado ao Apocalipse. A tarefa que se impôs é a militância pelo teatro de arte, em oposição ao "da trombada" e a criação do novo ator. "Acho o ator uma catástrofe", diz. Por isso exige muito na preparação de seus atores. Estudo, sobretudo. Em extensas listas de indicações de leituras fixadas no mural do CPT, há títulos como *Princípios Fundamentais da Filosofia*, de Politzer, e *A Psicologia de Jung e o Budismo Tibetano*, de Radmila Moacamin, e *O Tao da Física*, de F. Capra.

Antunes, que já dirigiu um filme em 1970, pretende fazer um segundo. É fã do cinema japonês, embora seu filme preferido seja *A Paixão de Joana D'Arc*, de Carl Dreyer (1929): "Adoro cinema, é a coisa que mais gosto. Acho que mais até que de teatro". Em entrevista nas páginas seguintes, Antunes fala desta sua segunda paixão: teatro.

Um Antunes Filho reflexivo posa para a lente de Eduardo Simões (à direita)

FOTO EDUARDO SIMÕES

BRAVO!: O que significa *Prêt-à-Porter* no seu processo de pesquisa?

Antunes Filho: É onde eu paro uma viagem e faço conexão com outra viagem. É a baldeação. Desde que eu comecei me preocupo com o trabalho do ator, mas a tentativa de fazer um sistema tem uns dez anos. Agora consegui sistematizar. Antes, eu ia na bossa: faz mais assim, faz mais assado, um pouco de Stanislavski, um pouco daquilo, uma sopa de padre. Agora eu tenho um sistema, que não é fechado, que chamo de fascicular. É uma coisa que vai, vai, vai, quando termina tem mais adiante. É infinito.

O que você acha do ator e do teatro atuais?

Acho o ator uma catástrofe. O que está acontecendo é que ninguém mais sabe nada. Se você não sabe, como é que pode fazer? O teatro virou um grande terreno baldio, é um teatro incompetente. As pessoas esquecem que teatro é arte. É necessário que haja uma sensibilidade educada. Se você não tiver técnica, você pode se lixar no palco, pode ficar a vida inteira que não vai sair do lugar. Vai ficar essa gritaria, essas trombadas, colidindo um com outro o tempo todo. E o espetáculo vai muitas vezes impressionar, como impressiona a macumba, pela gritaria, por fumacinha, por tabaco, por incenso: você é levado, é induzido. Mas não pelo valor poético de uma coisa, que existe em um André Mantegna, um Francis Bacon, esse pessoal todo que faz arte, pintura, escultura... Rodin, Donatello. Você ouve o som das esferas quando vê essa poética. No teatro eu ouço o som das trombadas. Os atores são todos grosseiros. Eu faço questão de dizer que teatro é arte. Os atores ficaram consumidores e não artistas.

Você já disse que atores fazem peças por narcisismo.

Fazem por um lugar ao sol, para ser aplaudidos, para resolver seu problema de insegurança pessoal, para ter o bem-estar. Eu acho que é correto lutar para ter uma posição, ter bem-estar, mas não é só isso. Tem um compromisso. A experiência mística ampla, esse termo deve ser entendido na sua amplitude, é uma experiência transcendental. Se você não teve essa experiência, se não experenciou teu divino, acho que você vai para o consumo mesmo, vai para o bem-estar, quer casa na praia, um bom carro...

***Prêt-à-Porter* é visto por apenas 30 pessoas por sessão. Seu teatro agora é para poucos?**

Não é que o teatro tenha sido elitizado com o negócio de 30 pessoas. O teatro que é arte foi exilado do próprio teatro, foi chutado pela porta do fundos. Ninguém mais quer saber, é um pobre diabo maltrapilho, fedorento. Ele não corresponde à imagem bonita, simpática, rósea, que a televisão está exigindo, que a mídia está exigindo. Ele está jogado num canto. Então a gente está tentando realimentá-lo. Eu sei que estou na contramão, mas ninguém presta atenção nas coisas simples. Não se tem tempo para o outro. As pessoas não têm tempo nem pra si, não têm mais consciência de si, o prazer de estar consigo, o que é horrível. Acho que isso é um mal que está havendo no teatro. É muito engraçado o teatro ser arte: que porcaria é essa? O negócio agora é divertimento, é tecnologia, são os efeitos, o *Titanic*, essas bobagens. Não vejo filme dessa porcaria desse Oscar. São uns desastres.

Você disse que o afastamento é essencial para o ator. Em que condições?

Só pode ter afastamento se tiver uma outra realidade, que seja a realidade do imaginário. Se você estiver nesta realidade e tentar se afastar, vai bater com a cabeça na parede. Não dá para se afastar.

Essa técnica não tem relação com o distanciamento brechtiano?

Não, é outra coisa. Não é um distanciamento no mesmo nível de realidade, é distanciamento noutro nível, é outra realidade. No Brecht, você joga com esta realidade, se distanciando desta realidade. E me refiro a outra coisa, que vai para o imaginário, vai para o mundo, o universo imaginal. E aí você cria milhares de coisas. Que lembra um pouco, embora não sendo, o mundo de Platão, das idéias, atitude neoplatônica, desses filósofos pós-Platão.

O que você quer é formar atores do nível de Cacilda Becker?

Eu quero ir além de Cacilda. Eu quero ir no comediante. Um ator dramático fica confinado: quando está montando um texto, ele fica lá, estudando, acreditando que ele é o papel. O comediante não, ele brinca com aquilo que faz. É por isso que ele tem uma outra realidade e pode ver qualquer personagem e se ver dentro dessa realidade. Você está fora, está afastado. O comediante vê a comédia humana.

Em cena, a sensibilidade do ator é intelectual ou emocional?

É espiritual. Tem o comando do resto, é tudo. Tem que ter uma ideologia, tem que ter uma outra realidade, pelo menos mais uma, para você poder se afastar e poder jogar com essa realidade.

O ponto de partida para os atores é Stanislavski, que evolui para a técnica de Grotowski?

Não. Grotowski não existe. Grotowski é um crime. Ele faz um almanaque antropológico de signos. Os atores entram e têm que imitar esse almanaque. São coisas mortas, passa um verniz, um bombril, um polimento e põe para o ator imitar isso. Eu não parto disso, eu parto do caos.

Você aponta um eixo fundamental na sua pesquisa, uma conexão com o orientalismo. Mas o teatro oriental tem marcação muito rígida.

Mas não faço teatro embasado no teatro oriental, faço teatro embasado na nova física e no pensamento oriental. Isso não quer dizer que eu não faça experiências formais de coisas orientais, como foi o *Drácula*, que eu peguei um tipo de espetáculo para a juventude que os orientais fazem, e é ótimo, mas é um teatro da contracultura. O Kazuo Ohno é teatro de contracultura também, não se esqueça disso. Então esses espetáculos para jovem têm uma outra dinâmica, outro tipo de sintaxe que tentei colocar no *Drácula*. Também coloquei o negócio de Bali, e conexões com uma estética nazista usada pelo Kurt Jooss num espetáculo de 1930. Mas alguém sabe disso? Ninguém sabe das conexões. Senta na platéia, gosta e não gosta, como se fosse pipoca. Uma obra é mais artística quando tem mais conexões, coloca mais coisas. Aqui não, o pessoal vê espetáculo e fala: "Gostei, não gostei". Não vê nada, são cegos. Esses caras nem paradigma têm, nunca tiveram nem o velho nem o novo, nenhum: são marginais mesmo, não no sentido bom da palavra, o *outsider*, são os marginais burros mesmo. Então ficam julgando a obra. Dá vontade de pegar o chicote, como Jesus, e começar a chicotear as pessoas para tirar do templo, do teatro: "Sai daqui, sai daqui!"

Essa atitude está ligada à formação de público, não?

Eu sei, mas é muito mais grave que isso. São 500 anos de desgraça, de padrões errados, equivocados. Quem são os professores? À la Cícero, que perguntou: "Quem são os guardas dos guardas?", eu pergunto: "Quem são os professores dos professores?"

Seu papel social é formar atores?

Formar atores, criar padrões novos, investigações, investigar, buscar paradigmas. Inclui formar novos dramaturgos, inclui tudo o que é de teatro e das artes. Quando falo do ator, estou falando de pintura, de escultura, de música, de tudo isso. Tem que mexer com todos esses valores. Porque o teatro é interdisciplinar. A arte é isso. São relações novas que você cria a todo momento.

Inclui, por extensão, a formação de público?

Claro! O público também está poluído, não é só o pessoal de teatro. Há momentos em que o próprio público não tem mais talento. Isso quem disse foi a Fernanda Montenegro, é lindo isso dela.

Por que você nunca trabalhou com ela no teatro?

A gente vai fazer uma hora, eu adoro a Fernanda. Acho gênio. Ela é a maior atriz brasileira. Por que eu vou evitar a maior atriz brasileira? É burro não querer trabalhar com a Fernanda Montenegro.

Quem é o maior ator brasileiro?

Falei da Fernanda e pára aí.

Você deve alguma coisa a alguém do teatro brasileiro?

Devo, a muita gente. Todas as gran-

Em *Drácula e Outros Vampiros* (de 1996, acima), o diretor faz referência a *Mesa Verde*, balé do alemão Kurt Jooss, de 1932: "Toda a segunda parte de *Drácula* reproduzia as roupas que Jooss colocou no espetáculo dele, mas alguém sabe disso? Ninguém sabe das conexões. Senta na platéia, gosta e não gosta, como se fosse bife." Em 1998, em *Prêt-à-Porter*, avança sua pesquisa: o espetáculo dispensa autor, cenários, iluminação, figurinos elaborados ou diretor. Abaixo, cena da peça, com Gabriela Flores (ao fundo) e Silvia Lourenço

FOTOS EMÍDIO LUISI/FOTOGRAMA / PAULO HENRIQUE DE CARVALHO

Antunes durante ensaio com seus atores no Centro de Pesquisa de Teatro (abaixo). "Faço o jogo, me dôo, as coisas que eu faço são para a comunidade. Não faço o jogo para ganhar, mas para continuar jogando, aquecer mais. Que é a dança de Shiva: danço para continuar a dança. A renovação só se dá se você despejar todo o conhecimento que tem até aquele momento. Você tem de doar tudo para receber. Eu acho que sou um homem que sempre foi feliz, apesar de todas as coisas, porque eu dôo"

FOTO EDUARDO SIMÕES

des atrizes, grandes atores, diretores principalmente. Ziembinski, Adolfo Celi, Bollini, Ruggero Jacobbi, aprendi muito com eles. Aprendi muito com o xingado Sérgio Cardoso. Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi são pessoas que me ensinaram muito. A crítica deles era um balisamento.

Existe algum diretor ocidental que tenha um trabalho representativo?

Mais próximo era o Peter Brook. Mas ele já... Bob Wilson também, puxou muita coisa do oriente. Mas agora é um xerox do xerox dele mesmo. Eu gosto de mim porque eu não xeroco nenhum espetáculo meu. Eu aprendi: no budismo, um homem só é livre quando ele joga fora tudo aquilo que ele constrói.

Voltando ao método, *Prêt-à-Porter* tem muito de naturalismo. No que difere do naturalismo da TV?

Quando fazem naturalismo na televisão, usam tudo como fim. Isso não tem nada que ver com arte. Quando nós usamos o naturalismo, é um ardil para criar uma ilusão para você de que a vida é assim, nós estamos dentro da alma humana, com significados mais profundos. E na televisão não tem significado mais profundo. Para nós, o naturalismo serve para seduzir o espectador a algum conceito, a uma problemática da alma humana. Não é um fim. Na televisão, o naturalismo é simplesmente ansiedade, desafogo. É tudo picaretagem. Mas é astúcia o que eu quero, é astúcia do falcão. Você tem que ser falcão para ser ator. Tem que ter um olho lá, outro aqui, estar vigilante, atento e jogando, jogando, jogando. O ator é dono do tempo e do espaço. É senhor de cosmogonias, tem o tempo e o espaço que quiser. Mas até você deixar de ser escravo do velho espaço e do velho tempo, dá uma agonia, uma ansiedade, é uma batalha de meses e eu estou aqui para limpar isso.

Eterno inconformado com a situação do teatro brasileiro, Antunes (acima) acredita que a única solução é a formação cultural sólida dos atores. Sua preocupação nesse sentido é anterior a *Macunaíma* (1978, na foto abaixo), considerado marco do teatro brasileiro. A peça definiu a adesão de Antunes ao teatro experimental e o rompimento com a lógica comercial dos espetáculos

Os atores de TV estão piores que os outros?

Eles acreditam naquela bobagem, porque estão todos ansiosos, são obrigados a ser espanador, a ter esgares. É uma bobagem, não é expressão. Mas não é só na televisão, é também no teatro. Tá todo mundo assim como um espanador o tempo todo. Você quer mais grave ainda? Vai no cinema nacional. Você vê o filme *Floradas na Serra*, com Cacilda Becker, e fala: "Essa mulher sabia mesmo!". Pode ver que ela não faz gesto, não faz nada, ela é simples. E vê um filme brasileiro hoje: todo mundo parece espanador.

O que é a nova dramaturgia que você defende?

A nova dramaturgia é uma possibilidade, uma virtualidade que poderá existir se tivermos atores livres e com técnica suficiente para falar qualquer texto. Fala um Fernando Pessoa, um Tchekhov, um grego. Isso vai permitir que venham autores para escrever teatro. Vamos supor um Tchekhov, que escreve uma peça nas entrelinhas das intenções. Agora, você dá Tchekhov para um bando de pessoas que ficam gritando o texto, andando de um lado pro outro de maneira estereotipada... O texto vai ficar uma chatura. O que vai prevalecer no espetáculo é o embate, são os gritos, é o grande conflito, quando não tem um grande conflito, ele é suave. Então com esses atores preparados vai se permitir que surjam autores de nível que possam discutir problemas mais profundos da alma humana. Porque se você tem uma sensibilidade xis, uma educação xis, você não vai pegar teu texto e dar para esses caras, esses diretores que vão começar a gritar o texto, dar corrida, dar trombada e colocar fumaça... Não tem estímulo agora pra escrever teatro. Mas se começarem a existir atores desse jeito que eu quero, com essa sensibilidade, claro que os autores, mesmo os de poesia, começam a ver o teatro com outros olhos, em vez de ser esse açougue.

O que acha do Actor's Studio?

Se você vê os atores do Actor's Studio, é legal, tudo, mas eles acreditam demais naquilo. Eles não têm o afastamento. É nisso que eu critico o Actor's Studio. Acho que nunca deu nada. Deu grandes atores, mas todo mundo acabou neurótico. Todo mundo acaba mal porque eles acreditam que ficam tomados na personagem. Que besteira! Os atores que eu preparo têm que jogar muito bem. Tem que ter emoção, não é que é frio, não. É um jogo aquecido pra burro. Com a emoção das personagens e não a do ator que fica bufando. A emoção que você recebe no *Prêt-à-Porter* é bem diferente da emoção que você recebe no teatro aí fora. A emoção que te mandam por aí não é a emoção da personagem em uma situação xis, e, sim, a emoção que o ator tá fazendo com empenho um papel e tá suando e tá gritando. Tá louco?

FOTOS EDUARDO SIMÕES / EMIDIO LUIS/FOTOGRAMA

FOTO EMIDIO LUIS/FOTOGRAMA

Você acha o Oficina um teatro oficial?

Não, o Oficina é um teatro de contestação, mas que contestou até o AI-5 cair. Depois ficou a nostalgia do AI-5. Acho que é um teatro nostálgico, crepuscular, é um teatro que foi. Porque agora se constituiu uma democracia no país, cada um tem a sua voz e nós temos que construir a democracia que seja polifônica. O teatro do Zé Celso está contestando os milicos. Ele ainda está com nostalgia dos tempos de repressão, não está avançando a democracia. Eu adoro o Zé Celso, mas acho que é outra época, não é mais esta época.

Zé Celso diz que a platéia pequeno-burguesa precisa levar uma porrada.

Isso é problema dele, não é meu. Acho que quando você começa a dar porrada é porque você está inseguro. Tá querendo impor valores. Eu não me acho o dono da verdade. Acho que a minha verdade é um ângulo de realidade que eu tenho que é diferente dos outros, e acabou. Eu sou democrata. Acredito na polifonia. Cada um tem a sua voz e direito a sua voz. Não gosto dessa coisa unissona que vem de cima pra baixo. Então não quero dar porrada em ninguém.

A crítica é burra?

Uma coisa eu digo: ela não conhece ator. Não sabe nada de ator. Vai de orelhada, vai de narigão, vai de impulso. Qual é a macumba melhor? A que toca mais alto, a que tem mais fumaça, mais pinga, aquela que te deixa mais aloprado, não é essa? Então, para o crítico, quanto mais aloprado o espetáculo, melhor. Quando ele fica menos aloprado, o espetáculo é pior. A crítica é feita no alopramento.

Você agora diz que não é diretor, é só coordenador...

É para os atores consolidarem seus conhecimentos, para eles terem confiança no seu taco. Você tem que dar liberdade, o espaço para eles poderem criar e acreditar neles mesmos. Se eu não tiver gente que se acredita, eu não terei bons atores.

Mas há uma famosa postura sua que é dura com os atores, e faz muitos deles terem medo de você. Onde está seu lado zen?

Mas às vezes é necessário colocar isso. É um lado de defesa. Não posso ficar aberto demais. Jesus já falava: cuidado, porque quebram tudo, invadem, você não pode deixar te levar as coisas. Tem muito ladrão. Portanto preciso me preservar. Então isso é aparente, eu não sou assim. Eu sou obrigado a ser assim, por cuidado com os ladrões! É bíblico isso. Não vou ficar assim escancarado como um bobo. Eu não sou bobo. Se me roubarem, eu mato.

Isso vale para tudo, até para a seleção de atores?

Claro! Você quer que eu seja bonzinho? Se eu for bonzinho, eu não tenho qualificação. Ou é bom ou não é bom. Agora, você falar para uma pessoa boa que ela é boazinha, você está ferrando com a pessoa, você está surrupiando o valor da pessoa. Você está lesando a pessoa. Cuidado com os bonzinhos. Eu detesto gente boazinha. Eu me defendo muito. Eu coloco uma couraça para as pessoas não adentrarem. Não é casa da sogra.

Você indica a seus atores uma extensa lista de livros. A formação cultural é tão importante quanto a técnica?

Se você quiser se tornar um artista de verdade, tem de ter um referencial e uma cultura muito boa. O artista que eu imagino tem de ter cabedal, cultura, base, porque, senão, não vai ter liberdade de criar nada. Eu sugiro para os atores poucos livros de teatro e mais livros de outras áreas, porque o ator trabalha na síntese, nas interdisciplinas. Disciplinarmente tem que saber das coisas, e a gente puxa também pelo lado do pensamento oriental, porque a base onde quero chegar lá no futuro é o afastamento do ator da

Paraíso Zona Norte, de 1989, é uma adaptação de Antunes Filho de duas peças do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues: *A Falecida* (cena abaixo, com a atriz Flávia Pucci) e *Os Sete Gatinhos*. A encenação trazia elementos expressionistas e acrescentava ao polêmico Rodrigues o polêmico Antunes. Para o diretor, o autor pertinente da atualidade é João, da ilha de Patmos, que escreveu o *Apocalipse*, porque "o mundo está muito caótico"

personagem que ele cria.

Você considera que o seu curso é superior ao da Escola de Arte Dramática ou qualquer outro do Brasil?

Claro! É óbvio! Não é que seja superior: é um outro universo. Aqueles cursos que estão por aí já estão acabados, o nosso está sempre investindo no *feedback*, sempre se renovando, não é uma coisa estática, morta, institucional, parada no tempo, está sempre se perfazendo, investigando, em busca de novos modelos. Do contrário, não teria uma função social que o CPT deve ter, porque é do Sesc. É conhecimento para ser doado à sociedade. Para que isso, a médio prazo, signifique bens materiais, um retorno. Se eu faço uma coisa aqui, um investimento espiritual que com o tempo se torna concreto, isso vai dar, a médio e longo prazo, benefícios materiais, evidentemente.

Qual a diferença do CPT de hoje com o de 20 anos atrás?

Aquele não existe mais. O tempo é diferente. A sensibilidade e a percepção são outros, o espírito da época é outro, as pessoas vêm com outro tipo de informação. Há 20 anos, as pessoas não sabiam lidar com o computador, então a cultura era de um jeito. Agora, já é outra. Sua percepção é outra. E o CPT tem que estar sempre em contato com essa permanente renovação.

Dois atores marcantes no CPT: Samantha Monteiro, que estudou cinco anos com Antunes, e Luís Melo, que ficou dez anos no grupo. Acima, eles protagonizam *Trono de Sangue/Macbeth*, de Shakespeare, em 1992. A última peça com Luís Melo foi *Gilgamesh* (abaixo), de 1995, "um ritual", como define Antunes. Os novos projetos do diretor de 68 anos (página oposta) incluem montar uma tragédia grega, tentativa que já foi frustrada sete vezes

Existe uma relação de amor e ódio dos atores que passaram no CPT com você?

Não é ódio, é desamparo. Quando eles não estão mais aqui, eles ficam desamparados e então ficam chateados. É coisa de ciúme, normal. Acho que não existe mais ódio. Este é o Centro de Pesquisa Teatral, eu não posso ficar com as mesmas pessoas o tempo todo aqui.

Por que *Prêt-à-Porter* não seria apresentado em São Paulo?

Nós estamos numa fase de anonimato, de quietude, de não-perturbação, de acabar com o tititi. É uma maneira de você ficar meio isolado, meio no exílio, porque nós não queremos mais diz-que-diz-que, nem da própria imprensa. Eu estou evitando publicidade, evitando entrevista. Eu quero trabalhar, ficar fechado aqui. E não quero que me perturbem, quero que me esqueçam. Queremos público, gente que faz teatro. Mas vem essa gente que começa a falar besteira no jornal, fazer crítica burra. Eu não quero ficar nervoso com essa gente, eu quero paz. Se eu pudesse não fazer mais nada em São Paulo, eu adoraria, porque é muito bobo. São Paulo, Rio, existe uma competição, parece que eu fico competindo com os diretores. Dá a impressão de que a imprensa compete com os diretores.

A imprensa é o motivo?

Tá enchendo o saco! Aborrece, não deixa as pessoas trabalhar, fica só perturbando, fazendo fofoca, fazendo crítica burra em cima. Não entenderam. Ninguém está competindo com ninguém da imprensa. Mas aí também não venha competir com a gente. Eles ficam com a cultura literária que a gente fica com a nossa cultura prática aqui. Deixa! São Paulo e Rio, ninguém mais quer se apresentar. Porque existe uma tirania. Ainda por cima é uma imprensa tirana, e eu não sei se eles têm essa competência. Vêem um espetáculo e falam superficialmente sobre ele, não enxergam nada. É uma tristeza. Eu gostaria que nunca mais entrasse nenhum crítico no meu espetáculo. Quero ficar com uma relação direta com o público, gente de teatro, mas não com o crítico.

Você não está atribuindo à imprensa um poder maior do que ela realmente tem?

Mas ela enche o saco! Não está se dando poder a ela, tanto é que não se quer mais que ela venha aqui. Eu sou contra fazer crítica atualmente. Acho que tem que fazer comentário. Faça comentários para a estréia. Comente as estréias, e o público é que vai decidir. Agora não, eles querem fazer crítica, começou a ficar uma coisa curta e grosseira. Parem de fazer crítica, não precisa mais fazer: "Acho...". Acho o quê? Eu não sou bife pra achar se é bom ou mau. Se vai fazer uma crítica superficial, não faça!

Quanto de conhecimento se tem de ter para montar um clássico?

Muito. Tanto é que eu me sinto um incompetente até hoje. Já fiz tudo, mas nunca mexi em tragédia grega. Talvez agora eu possa começar a mexer. Já comecei sete vezes tragédia grega. E sete vezes eu parei depois de um, dois meses de ensaio. Porque ia sair ridículo, ia ficar uma gritaria burra, o grito pelo grito. Ia ficar O Grito Impressionante. Eu não tinha competência. Talvez eu tenha agora um pouquinho, não sei.

Você já fez cinema. Pensa em voltar?

Fiz um só, *Compasso de Espera*, em 1970, e tentei outros. Mas era uma época em que eu ainda estava muito influenciado pelo Godard, etc. e tal. Agora eu quero fazer um filme do meu jeito, sem influência nenhuma.

Você disse que gosta de trabalhar sozinho, mas a falta de interlocutores não acaba empobrecendo o trabalho?

Você acha que eu vou ter interlocutor nos botequins, de madrugada, no Gigetto (*restaurante tradicional paulistano*)? Não, meus interlocutores são outros, é outro nível. Eu tenho bilhões de autores para ler, e não li. Tem sempre um diálogo, estou sempre lendo alguma coisa de madrugada, de dia, estou discutindo com eles, levantando problemas. Estou sempre com interlocutores, meus próprios fantasmas, meus mitos, tudo isso.

Qual é o autor pertinente neste momento?

Acho que João, da ilha de Patmos. Escreveu o *Apocalipse*. Esse é o autor pertinente para este momento. Está muito caótico o mundo, as pessoas estão muito loucas. O livro pertinente é o *Apocalipse* agora. Não é porque estamos vivendo uma época isso, aquilo, fim dos tempos. Não é por aí, é para acordar as pessoas no seu egoísmo. Eu tenho um projeto também para esse fim de milênio, tenho, mas por enquanto não quero falar.

Tem a ver com o Apocalipse?

Tem. Tenho o projeto dessa obra apocalíptica já há uns dois anos. É para 1999. Talvez seja simultâneo à tragédia grega que eu quero fazer. ■

FOTOS PAQUITO

FOTO EDUARDO SIMÕES

A coreografia do novo

O 18º Festival de Montpellier, no sul da França, reúne estrelas e revelações mundiais da dança moderna.

Por Ana Francisco Ponzio

Dentro de uma piscina olímpica, bailarinos dançam guiados pela freqüência da música, que se propaga na água e repercute em seus corpos. Denominada Dry Wet, a criação do coreógrafo francês Patrice Barthès — que contou com a orientação de Michel Redolfi, um especialista em composição e difusão de música na água, que trabalha no Centro Internacional de Pesquisa Musical de Nice — é um exemplo das múltiplas possibilidades de expressão da dança atual. É esse espetáculo que inaugura, no dia 22 deste mês, a 18ª edição do prestigiado Festival Internacional de Dança de Montpellier, no sul da França. Até o dia 5 de julho, a festival funciona como um instantâneo da dança contemporânea, com a apresentação de dezenas de companhias renomadas e novos criadores em vários palcos da cidade.

Às margens do mar Mediterrâneo, o festival da milenar cidade de Montpellier exibirá ainda uma outra coreografia que remete às águas: Ocean, de Merce Cunningham, gênio vivo da arte moderna que, nessa obra, marcou sua derradeira colaboração com o compositor John Cage. Referências aquáticas, no entanto, são mera coincidência. "Barthès e Cunningham simbolizam, respectivamente, o lúdico e o excepcional, que norteiam a programação deste ano", diz Jean-Paul Montanari, diretor do festival desde sua fundação, em 1980.

Entre o lúdico e o excepcional transita outro espetáculo escolhido por Montanari: Anthrop (Modulo 1), coreografado por Marcia Barcellos, a brasileira que já é um expoente da Nova Dança Francesa — o movimento que explodiu no início dos anos 80, junto com o Festival de Montpellier. Diretora do grupo Castafiore em parceria com o compositor Karl Biscuit, Marcia trata, em sua nova criação, dos males difusos da sociedade atual. "É uma alegoria sobre os perigos que se escondem, por exemplo, na carne contaminada que podemos comer", ela diz. Com o humor que caracteriza o Castafiore, a trama de Anthrop é conduzida por uma personagem que ronda o palco como uma sombra misteriosa e ameaçadora. Sem planos horizontais, o espaço cênico se compõe de rampas assimétricas e alçapões, por onde os bailarinos somem e reaparecem. A luz negra intensifica os truques, dando impressão sobrenatural aos movimentos de corpos aparentemente apoiados no ar (leia mais sobre Marcia Barcellos em quadro adiante).

O acolhimento das mais variadas vertentes da dança contemporânea tornou-se marca do Festival de Montpellier, cuja trajetória integra um período histórico, desencadeado há quase 20 anos pelo ex-ministro da Cultura da França, Jack Lang. Graças aos investimentos de Lang, a dança francesa acelerou seu ritmo, revelou uma diversidade de talentos e incluiu novamente o país no rol de líderes da expressão coreográfica. Para chegar a tal resultado, Lang estimulou um processo de descentralização, que disseminou a produção por todo o país. Com isso, a maioria das cidades francesas ganhou centros coreográficos, dirigidos por criadores que logo se tornaram influentes e famosos. Entre eles,

O Centro Coreográfico de Montpellier recepciona os convidados com criações de sua diretora, Mathilde Monnier, autora de *Arrêtez, Arrêtons, Arrête!*, de que se vêem dois momentos na página oposta

FOTOS MARC COUDRAIS/DIVULGAÇÃO

destacam-se Maguy Marin, Régine Chopinot, Jean-Claude Gallotta, Karina Saporta, Odile Duboc, Angelin Preljocaj, Daniel Larrieu, Philippe Decouflé, Mathilde Monnier e muitos outros.

Deste grupo numeroso também fez parte Dominique Bagouet, que morreu aos 41 anos, em 1992. Ex-bailarino do Balé do Século 20, de Maurice Béjart, Bagouet começou a coreografar ao lado de colegas como Maguy Marin e as brasileiras Juliana Carneiro da Cunha (hoje no elenco do Théâtre du Soleil, de Ariane Mnouchkine) e Célia Gouvea (que voltou a trabalhar em São Paulo). No início da década de 80, já dirigindo seu próprio grupo, Bagouet tornou-se o primeiro coreógrafo francês responsável por um centro coreográfico fora de Paris. Ao estabelecer-se em Montpellier, ele inaugurou uma fase de recuperação cultural da cidade. Em pouco tempo, Montpellier transformou-se em uma das capitais européias da dança, consolidando sua reputação com o festival criado por Bagouet e dirigido por Jean-Paul Montanari.

Personalidade-símbolo da nova dança francesa, Bagouet desenvolveu um estilo coreográfico preciso e singular, por vezes definido como "neobarroco". Embora arrojadas para o gosto de grupos tradicionais, suas obras despertaram o interesse de companhias como o Balé da Ópera de Paris, que incluiu uma delas em seu repertório. Com a morte prematura de Bagouet, vítima da Aids, o Centro Coreográfico de Montpellier passou a ser dirigido por Mathilde Monnier a partir de 1993. Francesa que viveu sua infância no Marrocos, ela vem apresentando novas produções

Fundado em 1980 pelo coreógrafo francês Dominique Bagouet, que foi discípulo de Maurice Béjart e diretor do Centro Coreográfico de Montpellier, a trajetória do festival internacional da cidade coincidiu com a explosão da chamada Nova Dança Francesa, fruto de uma série de iniciativas oficiais que contribuíram para recolocar a França no rol de líderes mundiais da coreografia. Palco prestigiado por nomes consagrados da dança contemporânea, o festival vem revelando também estrelas ascendentes e abrindo espaço para criadores de países periféricos. Abaixo, cena de *Excessories*, da companhia americana John Jasperse

FOTO MARIA ANCHERA DE SOJO/DIVULGAÇÃO

Almanaque Visual

A brasileira Marcia Barcellos faz sucesso na França com o grupo Castafiore

Destaque na programação do Festival Internacional de Dança de Montpellier, onde apresenta seu novo trabalho, *Anthrop (Modulo 1)*, a coreógrafa brasileira Marcia Barcellos consolidou sua carreira na França com a composição coreográfica *Almanach Bruitax*. Há dois anos em cartaz, o espetáculo mantém seu poder de atrair o público e agradar à crítica, fazendo do grupo Castafiore um dos mais prestigiados do país. Marcia, que ao lado do compositor francês Karl Biscuit criou e dirige a companhia, deve trazer o Castafiore ao Brasil, pela primeira vez, em setembro.

Fundado em 1989, o Castafiore – nome inspirado na cantora de ópera da história em quadrinhos *Tin-Tin* – atingiu rapidamente uma posição importante na dança contemporânea francesa. Na França, o prestígio das companhias é medido pelas subvenções oficiais, que variam dos patrocínios ocasionais à sua "adoção" por cidades ou regiões. Desde o ano passado, o Castafiore é a companhia residente em Grasse, cidade da Riviera Francesa onde se concentram fabricantes de perfumaria.

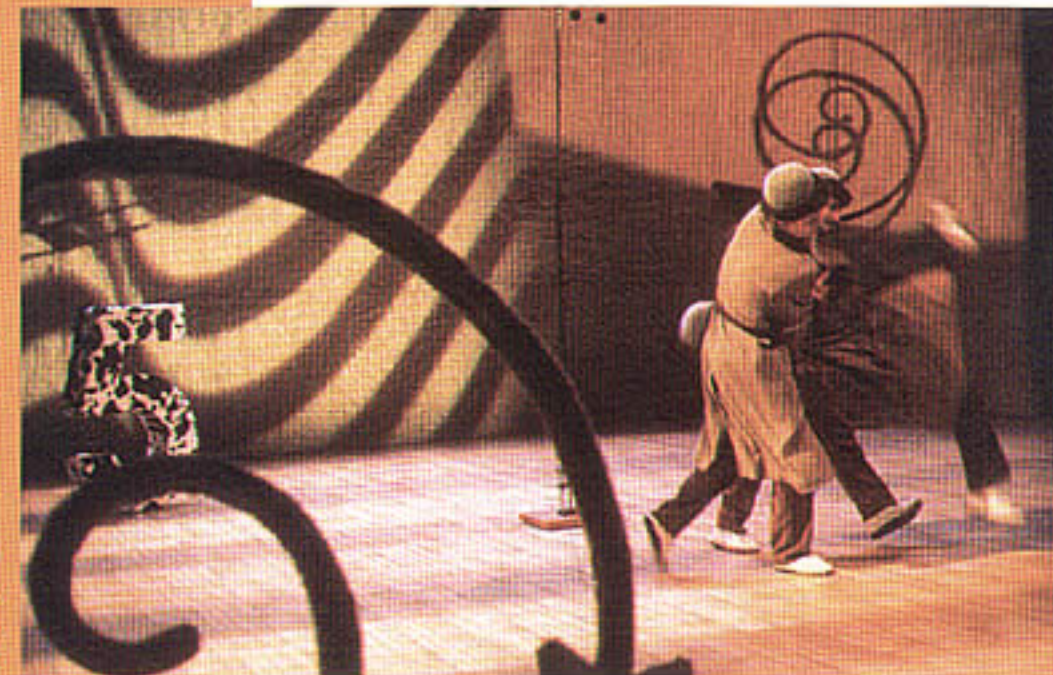
Em correspondência com a arte deste final de século, as criações de Marcia e Biscuit são produtos de diversos cruzamentos. Paulistana, há 20 anos morando na França, Marcia foi aluna de Halina Biernacka, a professora polonesa que até hoje dirige uma das melhores escolas de balé clássico de São Paulo. À sólida formação acadêmica, Marcia associou a dança renovadora de Alwin Nikolais (1910-1992), o mestre norte-americano das abstrações cênicas, com quem ela trabalhou durante três anos, em Paris.

"Nikolais me deu a dimensão do espetáculo total. Com ele aprendi a valorizar o humor e a plasticidade cênica", diz Marcia sobre o coreógrafo que fez dos bailarinos volumes em movimento, usando roupas elásticas que dissimulavam as linhas corporais. Introdutor de uma nova teatralidade

FOTOS ELIAN BACHINI/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

na dança, Nikolais fazia do palco um espaço ilimitado, preenchido por sofisticados efeitos de luz, cores, sons e corpos cujas formas lembravam esculturas abstratas. Vem desse tipo de concepção cênica o requinte visual e sonoro dos espetáculos de Marcia, que soube, no entanto, criar sua própria linguagem.

"Minhas influências se misturaram mais tarde às de Karl Biscuit, que se identifica com o discurso descontínuo de filósofos como Derrida e Baudrillard", ela diz. "Em nossos espetáculos, o som sempre traz informações, servindo quase como um roteiro. Sem nos prender à linearidade, encadeamos cenas que se formam como colagens ou justaposições de imagens." Entomologista amador, Biscuit inclui em suas composições sons bizarros, que parecem brotar do mundo dos insetos. A despeito dos belos efeitos, porém, as produções do Castafiore não se valem de alta tecnologia, mas de recursos simples, com um toque artesanal do teatro antigo.

Marcia diz que sua maior fonte de inspiração são os gestos cotidianos. "Sem preconceitos, misturo parâmetros clássicos e contemporâneos, a serviço de uma dança de imagens, criando uma rede complexa, mas não caótica, de informações", diz. Em *Almanach Bruitax*, o resultado lembra uma enciclopédia sensorial, articulando cenas descontínuas, por vezes absurdas, mas que evocam uma dimensão prosaica da condição humana. "Os almanaques eram catálogos de personagens e curiosidades, colecionando generalidades que variavam do caso de polícia à receita de bolo. Esse universo nos serviu de ponto de partida", diz Marcia, que, para caracterizar as personagens, recuperou mais de 60 figurinos cedidos pelo Museu de Cera de Paris.

Acima, cena da coreografia *Almanach Bruitax*, inspirada nos almanaques antigos, que consolidou a ascensão do grupo Castafiore, dirigido por Marcia Barcellos e Karl Biscuit. Há dois anos em cartaz, o espetáculo será apresentado no Brasil em setembro, na primeira visita da companhia ao país. No alto, cena de *Anthrop (Modulo 1)*, nova produção do grupo, incluída na programação do Festival de Montpellier deste ano

a cada edição do festival, que desde o início se tornou um dos mais importantes no calendário internacional de eventos dedicados à dança.

No festival do ano passado, Monnier apresentou *Arrêtez, Arrêtons, Arrête!*. Neste ano, seu grupo estréia *Les Non-Lieux* e reapresenta *Pour Antigone*. Nesta obra, de 1993, a coreógrafa misturou dançarinos da África a seu elenco, para confrontar movimentos discordantes e revelar o encontro de universos culturais distintos. O diálogo com expressões dos chamados "países distantes" vem sendo estimulado pelo festival, que no ano passado, além do trabalho de celebridades como Twyla Tharp e Antonio Gades, levou para Montpellier as produções recentes de artistas do Vietnã, do Camboja e da Costa do Marfim, entre outros países. Segundo Montanari – um apaixonado por danças tradicionais –, a iniciativa de difundir produções pouco conhecidas também reflete uma tendência recente entre os coreógrafos franceses, voltados para indagações pessoais, mas interessados, ao mesmo tempo, em decifrar manifestações étnicas distintas.

Ampliando a abertura dessa trilha, o Festival de Montpellier apresenta neste ano o espetáculo *Çabra*, do tunisiano Imed Jemaa, que fala sobre a violência enfrentada por uma família argelina. Artistas franceses envolvidos em fusões com a cultura indiana também participam do evento – como Annette Leday, que cruza a história de Cinderela com a dança típica kathakali, e Michel Lestréhan, cuja coreografia, *Le Corps de la Terre*, é uma derivação do kalarippayat, arte marcial inspirada na vida animal, que surgiu na Índia durante a Idade Média.

No amplo painel que se propõe a traçar, o Festival Internacional de Dança de Montpellier faz de Merce Cunningham um destaque. Aos 79 anos, o coreógrafo americano que introduziu novos referenciais na dança moderna, continua ativo e inovador. *Ocean*, que estreou em 1994, foi concebido dois anos antes por Cunningham e John Cage (1912-1992), que imaginou um espetáculo apresentado num palco circular, com o público rodeando o espaço central ocupado pelos bailarinos, e os músicos tocando em volta da platéia. O título foi retirado pela dupla de artistas de um tex-

to de James Joyce sobre as águas oceânicas, escrito depois de *Finnegans Wake*.

Para compor a música de *Ocean*, Cage discutiu o projeto com Andrew Culver, que registrou as idéias no computador, podendo assim completar a obra depois da morte do compositor. David Tudor, outro parceiro musical de Cunningham e Cage, criou os arranjos eletrônicos que completam a partitura, utilizando sons produzidos pelos oceanos. Dividido em 19 seções e interpretado por 15 bailarinos, o espetáculo conta com a participação de 112 músicos, que tocam sem a presença do maestro. Em Montpellier, Merce Cunningham Dance Company se apresenta junto com a Orquestra Filarmônica de Montpellier Languedoc-Roussilon.

Para compor a coreografia, com uma hora e meia de duração, Cunningham se baseou no número de hexagramas do oráculo chinês *I Ching*, que lhe forneceu 64 frases como fontes de movimentos. "Mas, devido à duração da dança, decidi dobrar o número, para que eu tivesse 128 frases disponíveis", diz o coreógrafo, que costuma usar procedimentos do acaso (como o próprio *I Ching*) para articular seqüências coreográficas. Com isso, ele lida com o desafio permanente de gerar e solucionar equações gestuais fundamentadas em referenciais diversos. "Coreografar em círculo, com espaços curvos substituindo os planos, me trouxe novas possibilidades, particularmente em termos de direções", diz Cunningham.

Em pleno verão europeu e talvez captando sons trazidos pela maré mediterrânea, *Ocean* será apresentado nos dias 26 e 27 deste mês no Zénith, maior sala de espetáculos de Montpellier, capaz de acomodar 6.000 pessoas. Para a cidade que, além do público fiel, procura atrair novas platéias para seus espetáculos, a pretensão é conquistar espectadores entre a multidão que estará hospedando nessa época do ano: os torcedores da Copa do Mundo que, se depender do Festival de Dança de Montpellier, também serão estimulados pelas mais sofisticadas expressões da dança contemporânea.

Abaixo, cena de *Dry Wet*, coreografia do francês Patrice Barthès, que abre no dia 22 deste mês o Festival de Montpellier. Numa piscina, os bailarinos dançam guiados pela freqüência da música, que se propaga na água e repercute em seus corpos. Barthès teve a ajuda de um especialista em difusão de música na água

FOTOS EVERTON BALLARDIN / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

Em pleno período da Copa do Mundo de Futebol, a cidade de Montpellier, com sua atmosfera medieval e construções seculares (abaixo, no destaque), promove o festival internacional de dança dirigido por Jean-Paul Montanari (à esquerda)

FOTO M. BOSKA/DIVULGAÇÃO

Atmosfera Milenar

Montpellier mantém agenda cultural intensa em cenário renascentista

Próxima de Marselha, Montpellier é uma cidade milenar, cujo nome é mencionado em um documento do ano 987. Aberto para o mar Mediterrâneo, o pequeno lugarejo francês revelou sua vocação para o comércio e o intercâmbio cultural já no início de sua história. Em função de sua antiga igreja, Notre-Dame des Tables, tornou-se parada obrigatória dos peregrinos que caminhavam em direção a Santiago de Compostela, na Espanha.

Ainda hoje, as estreitas ruelas medievais que serpenteiam seu centro histórico permitem alcançar, a pé, os pontos principais da cidade, cujos 300 mil habitantes desfrutam uma agenda cultural intensa. "Montpellier não conheceu a revolução industrial do século 19. Passou diretamente de um período agrícola áureo para o século 20", diz Jean-Paul Montanari, um argelino de 50 anos, que desde os 15 vive na França.

Ao longo de sua história, Montpellier chegou a pertencer ao reino de Aragão, no século 11, para depois ser reconquistada pela França, em 1349. Sua escola de medicina, prestigiada até hoje, já existia naquela época. Superando a Guerra dos Cem Anos e os conflitos religiosos, a pequena vila renasceu a partir do século 17. "A arquitetura renascentista que floresceu naquele período está preservada no centro da cidade", diz Montanari, que conseguiu fazer do festival criado pelo coreógrafo Dominique Bagouet uma referência para a dança na Europa. Além do festival e de uma temporada de dança que oferece espetáculos durante todo o ano, a cidade inaugurou, em 1997, as novas instalações de seu Centro Coreográfico, que agora ocupa um antigo convento reformado.

Em teatros antigos e modernos, o calendário cultural de Montpellier inclui também música, teatro e artes plásticas. Para melômanos, o Festival da Radio France já se tornou programa obrigatório. Igualmente importante é o Festival de Cinema Mediterrâneo, que acontece anualmente entre outubro e novembro, e que costuma reunir cerca de 60.000 espectadores interessados na produção de países como Espanha, Egito, Grécia, Turquia, França e Argélia.

Onde e Quando

18º Festival Internacional de Dança de Montpellier. 22 de junho a 5 de julho, em vários teatros da cidade; informações pela Internet: *http://www.montpellier-danse.com*. A Carte Passdanse, vendida a 100 francos (cerca de R$ 18), permite assistir a quatro espetáculos

O palco nômade

Centro francês documenta a vanguarda cênica ocidental e os grandes criadores do teatro contemporâneo. Por Jefferson Del Rios

Ensina-se bem aquilo que se procura. O adágio, do filósofo Gilles Deleuze, está na base pedagógica da Académie Expérimentale des Théâtres, Paris. Com sede no Théâtre Roind-Point, ela é, desde 1990, um centro de documentação e transmissão dos conhecimentos da vanguarda cênica ocidental e instrumento de contato com os mestres do teatro do Oriente. Os resultados estão em livros e vídeos raros registrando a trajetória de grandes criadores: Tadeusz Kantor, Peter Brook, Giorgio Strehler, Jerzy Grotowski, Robert Wilson, Heiner Muller, além de colóquios organizados nos quatro cantos do mundo.

Com todo esse poder de convocatória, a academia é, no entanto, pequena. Seu trunfo está em ser guiada por personalidades fortes: Alain Crombecque, presidente; Georges Banu, diretor artístico; Michelle Kokosowski, diretora geral. Um trio de excelentes personagens. Crombecque, um veterano de festivais, dirigiu o de Avignon durante sete anos e, agora, comanda o parisiense Festival de Outono. O incansável Banu é um dos melhores ensaístas europeus. Michelle, amiga de Grotowski, professora em Nanterre, articula os projetos e está em todos os lugares. Consegue tempo tanto para eventos em torno do diretor russo Anatoli Vassiliev como para assistir ao último Carnaval brasileiro, a convite dos amigos Emilio Kalil, diretor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e da atriz Tuna Dwek, que a hospedou em São Paulo. Encantada e exausta, viu na festa do sambódromo um fenômeno único de teatralidade mestiça.

É justamente na atitude de cosmopolita e nômade que reside a eficácia do grupo. Banu põe de lado seus escritos para conhecer o Festival de Teatro do Uruguai; Michelle vai aos Estados Unidos discutir a influência do dramaturgo Jean Genet no país, sobretudo no movimento dos Panteras Negras. Crombecque acolhe novatos e celebridades nos festivais. O resultado é o diálogo permanente da arte já consagrada com a matéria nova e flexível do teatro em processo de realização. Poucas instituições conseguem estimular, assim, a convivência entre artistas inovadores — o diretor alemão Klaus Michael Gruber, por exemplo —, valores ainda em busca de caminho próprio e figuras emblemáticas da representação oriental: Tamasaburo Bando, do Kabuki; Hideo Kanze, do Nô, ou Yoshi Oida, ator ligado às pesquisas de Peter Brook.

A Académie tem apoios sólidos: Unesco e Ministérios da Cultura e das Relações Exteriores da França. Entre os associados estão as universidades de Paris, Columbia (EUA), Quebec (Canadá), Malmo (Suécia) e o Centro Polonês de Estudos sobre Grotowski. E continua aberta a novas parcerias com universidades, organismos oficiais de cultura, festivais, editoras e escolas de teatro. Oferece, de saída, uma extensa linha editorial, cobrindo manifestações estéticas de todas as latitudes. Último lançamento: *Le Fantôme ou le Théâtre qui Doute* (O Fantasma ou o Teatro que Duvida), de Monique Borie, análise da tradição dos espectros no teatro. São propostas que poderiam ser acolhidas no Brasil, abrindo espaço no teatro local a quem pesquisa, preserva ou inova. Aos interessados, o endereço: 2 bis, avenue Franklin Roosevelt 75008-Paris. Tel. 0033-1-42 56 85 89. Fax 0033-1-42 56 86 67. Esses sofisticados e ativos nômades do teatro gostariam de trabalhar mais conosco.

Frédéric Maurin
ROBERT WILSON
LE TEMPS POUR VOIR, L'ESPACE POUR ÉCOUTER
LE TEMPS DU THÉÂTRE
ACTES SUD / ACADÉMIE EXPÉRIMENTALE DES THÉÂTRES

Acima, Michelle Kokosowski, diretora da Académie, durante visita a São Paulo. À esquerda, a edição dedicada a Bob Wilson

FOTO TUNA DWEK

A POÉTICA TORTURADA DE TODA NUDEZ

O diretor Moacyr Góes optou pelo ângulo cotidiano do enredo de Nelson Rodrigues, e Marília Pêra, por uma interpretação psicologizante da prostituta Geni

Por Jefferson Del Rios

O Dostoiévski do subúrbio está de volta. Nelson Rodrigues, que sustentava uma *persona* irreverente, quase cínica, gostava de dizer que, antes da sua primeira peça, não conhecia nada de teatro e alta literatura. Conversa do solitário do Leme: Nelson acabou admitindo a marca do romancista russo (que citou sempre em suas crônicas). Não há dúvidas igualmente quanto ao seu gosto pelas peças de Eugene O'Neill. O leitor-espectador do dramaturgo deve estar informado disso tudo. Nosso divino-maldito saiu do gueto e, hoje, seu teatro desagradável está nas boas salas. Talvez só falte registrar a presença da Bíblia nesse artista que penou uma espécie de excomunhão. Basta observar alguns nomes de seus personagens: Ismael (*O Anjo Negro*), Misael (*Senhora dos Afogados*) ou Jonas (*Álbum de Família*). Há seguramente um dado místico na ânsia de pureza dos endemoniados que povoam suas obras. É o caso de Geni de *Toda Nudez Será Castigada*, a prostituta que teme o câncer no seio, apaixona-se pelo viúvo casto vítima de um irmão vingativo, e depois pelo seu filho; e que acaba se suicidando entre tias beatas e um estuprador de garotos.

Interessa, então, o resultado da montagem de *Toda Nudez Será Castigada*, por Moacyr Góes, com Marília Pêra protagonizando Geni, esse nome simbólico da degradação (não por acaso o também dramaturgo Chico Buarque criou uma, para jogarem pedra: "ela é boa pra apanhar, ela é boa de cuspir"). A direção optou pelo ângulo cotidiano do enredo, o que ele tem de banal e palpável. Não ignorou os arquétipos junguianos, as referências míticas, mas decidiu-se por uma linha referendada pelo próprio autor: "um dos elementos mais presentes no meu teatro é a simultaneidade do patético com o humorístico". O primeiro achado do espetáculo é lidar, equilibradamente, com esses dois elementos. Nenhum riso é absoluto e nenhum lance passional, totalmente sério: mas tudo tem uma aura de melancolia. Segunda escolha bem resolvida: a interpretação psicologizante de Geni. Se ela diz que jamais foi menina, que essa etapa da vida lhe foi roubada por maus tratos familiares, continuará infantil. Mulher desejável, mas, basicamente, imatura. Conquistadora e carente. Marília Pêra é das raras atrizes em condições de jogar com essa dualidade porque tem o dom de transitar do dramático ao cômico. É mesmo um traço de personalidade (é comum em suas fotos, a diferença entre o sorriso lindo e o olhar melancólico que observa a própria circunstância da fotografia). Atriz e direção escolheram atenuar o mau gosto que entra na alquimia desse teatro. A montagem impõe-se com elegância de gestos e sutileza coreográfica no uso do espaço. Só não explica com ritmo dramático convincente a súbita mudança de comportamento de Geni, ao trocar o marido pelo enteado. Paira sobre tudo certa contenção — que é também de Marília - e o apuro visual característico de Moacyr Góes (em parceria com o cenógrafo José Dias e o iluminador Maneco Quinderé). O diretor voltou a se preocupar com a homogeneidade do elenco, um problema em criações anteriores. Todos estão sintonizados com a magnificência de Marília Pêra, sobretudo Walter Breda e André Valli — os irmãos que se combatem. Assim, o projeto cênico se completa. A poética torturada de Nelson Rodrigues pede a compaixão do público. Para inspirar esse sentimento, um espetáculo precisa ter grandeza. *Toda Nudez Será Castigada* tem.

No figurino de Geni, Marília Pêra está à frente de um elenco homogêneo, que inclui Walter Breda e André Valli

FOTO DIVULGAÇÃO

Toda Nudez Será Castigada, de Nelson Rodrigues. De 5 de junho a 31 de julho no Teatro Carlos Gomes (praça Tiradentes, s/nº), Rio de Janeiro. De quinta a domingo

Os Espetáculos de Junho na Seleção de BRAVO!

	EM CENA	ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
DANÇA	**A Bela Adormecida**, balé que estreou em 1890 no Teatro Mariinsky de São Petersburgo, ganhou do sueco Mats Ek (*foto*) uma versão contemporânea, em cartaz no Théâtre de la Ville de Paris, com o Ballet de Cullberg.	Conservando a estrutura em três atos da obra original e a música de Tchaikovsky, esta versão do conto de fadas de Perrault explora a simbologia do sono, tratado-o como uma morte provisória.	Théâtre de la Ville (2 Place du Châtelet, Paris, França; tel. 00.33.142.74.22.77).	9 a 20 de junho. Horários e preços a confirmar.	Mats Ek, diretor e coreógrafo do Ballet de Cullberg, é um criador genial, cujas releituras de obras-primas do balé já se tornaram marcos da dança contemporânea.	Assim como já fez com *Giselle* e *O Lago dos Cisnes*, Ek também reconstrói os personagens de **A Bela Adormecida** com as sutilezas psicológicas da vida moderna. Contudo, a teatralidade e a carga dramática do espetáculo não prejudicam a excelência da coreografia.	Na praça em frente do Théâtre de la Ville há vários cafés charmosos, como o Sarah Bernhardt, e também um ótimo restaurante especializado em peixes e frutos do mar, o La Rochelle.
TEATRO	**O Avarento**, de Molière, ganha versão do Grupo Ornitorrinco, comandado por Cacá Rosset, que interpreta o papel principal. Com 11 atores, entre eles Maria Alice Vergueiro, quatro bailarinas e uma violonista, a montagem tem cenários e figurinos de José de Anchieta.	Primeira comédia em cinco atos escrita em prosa por Molière, **O Avarento** gira em torno do velho Harpagão, que se divide entre o amor por um baú com 50 mil escudos enterrado no quintal, e a paixão pela jovem Mariana, também pretendida por seu filho.	Teatro Popular do Sesi (av. Paulista, 1.313, São Paulo; tel. 011/284-9787).	De 4ª a 6ª, às 20h30; sáb., às 17 h e 20h30; dom., sessão única às 17h. Ingressos gratuitos.	Molière (1622-1673) é um dos mais importantes comediógrafos de todos os tempos. Esta montagem do Ornitorrinco, apesar de reservas com relação a recursos cômicos vulgares, cacos e *gags* adotados, ganha importância por marcar os 21 anos do grupo.	Na proposta de Rosset de tratar a peça como uma comédia-balé, formato adotado por Molière em outros espetáculos criados para os divertimentos da corte de Luís 14, acrescentando números de dança e canto à ação dramática.	Ao lado do teatro do Sesi está o novíssimo Centro Cultural Fiesp, onde até o dia 3/8 estará em cartaz a exposição *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*, também com entrada gratuita.
TEATRO	**Tio Vânia**, de Anton Tchekhov, direção de Elcio Nogueira, com Renato Borghi no papel-título.	Um clássico da dramaturgia universal, **Tio Vânia** foi escrito em 1898. A trama gira em torno de um personagem que, aos 50 anos, percebe que o idealismo de sua vida foi em vão.	Teatro Brasileiro de Comédia (r. Major Diogo, 315, Centro, São Paulo; tels. 011/3106-4408 e 3104-5523).	5ª, 6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. Até agosto. Ingressos: R$ 12.	Tio Vânia é um dos grandes personagens da dramaturgia de Tchekhov. Sua frustração e impotência ao perceber que seu mentor, o professor Serebriakov, é apenas um medíocre, conserva plena atualidade no final de milênio.	Sob direção de um novo diretor, Elcio Nogueira, o destaque da montagem é a atuação do veterano ator Renato Borghi no papel central.	Situado no coração do Bixiga, o TBC está próximo de vários restaurantes tradicionais, como o Gigetto e o Famiglia Mancini (ambos na r. Avanhandava).
TEATRO	**Santa Joana dos Matadouros**, texto escrito por Bertolt Brecht entre 1929 e 1931, e é considerado um dos mais importantes do dramaturgo alemão.	**Santa Joana dos Matadouros** é a história de Joana, idealista integrante de uma organização evangélica que é transformada em combatente e mártir dos produtores de salsicha de Chicago. É um retrato do sistema capitalista, com uma sátira ao comércio da fé e às especulações financeiras dos ricos, representados no texto pelos reis do enlatado.	Funarte (al. Northman, 1.058, Santa Cecília, São Paulo, tel. 011/3662-5177).	De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 15.	Esta é uma montagem que dá continuidade ao destacado trabalho de pesquisa e montagem de textos de Brecht da Companhia do Latão, encabeçada pelo diretor Sérgio de Carvalho.	Em como os diretores Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano reservaram o primeiro plano para o texto, e na inteligência e poética com que se trata a velha discussão sobre a luta de classes. Com encenação em palco italiano, a interpretação dos atores parodia o teatro clássico.	Para quem gosta de comida baiana, bem próximo à Funarte está o Restaurante da Vanda (r. Martim Francisco, 195, tel. 011/825-6481), que serve famosas moquecas e autênticas receitas baianas. De 5ª a sábado o restaurante abre das 19h às 23h.
TEATRO	**ppp@WllmShkspr.com.br** é a versão brasileira para o espetáculo de sucesso do grupo americano The Reduced Shakespeare Company. O texto foi traduzido por Barbara Heliodora e a montagem, com os Parlapatões Patifes e Paspalhões, tem direção de Emílio Di Biasi.	Os três atores dos Parlapatões, Raul Barreto, Hugo Possolo e Alexandre Roit, propõem uma brincadeira: mostrar em exatos 99 minutos trechos das 37 peças escritas por William Shakespeare.	Teatro Faap (r. Alagoas, 903, tel. 011/3662-1992).	De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 20.	O texto, de autoria dos norte-americanos Jess Borgeson, Adam Long e Daniel Singer, fez enorme sucesso em Nova York e continua em cartaz em Londres. A versão brasileira conquistou o público em sua estréia, no recente Festival de Curitiba.	Este espetáculo é o sétimo do premiado trio Parlapatões. Destaque para a agilidade e rapidez exigida dos atores e para a encenação de *Otelo* em forma de rap.	Próximo à Faap está o Espaço Higienópolis (r. Piauí, 844, 1º andar, tel. 011/825-2560), que expõe obras de artistas contemporâneos. O Espaço é aberto de 3ª a 6ª, das 13h às 20h, e sáb. e dom., das 13h às 18h, com entrada franca.
TEATRO	**Diário de um Louco**, adaptação de um conto do escritor russo Nikolai Gogol (1809-52), tem direção de Marcus Alvisi; com Diogo Vilela, chega a São Paulo depois de temporada de sucesso no Rio de Janeiro.	O único personagem da peça é um insignificante burocrata de São Petersburgo, antiga capital da Rússia, que imagina situações alucinadas em seu cotidiano solitário. Em suas fantasias, ele chega a se considerar o rei da Espanha, indo parar, por fim, em um manicômio.	Teatro Cultura Artística, sala Rubens Sverner (r. Nestor Pestana, 196; tel. 011/258-3616).	6ª e sáb., às 21h; dom., às 18h. R$ 25 (6ª e dom.) e R$ 30 (sáb.). Até agosto.	A interpretação de Diogo Vilela é o grande destaque da montagem. Transitando com desenvoltura entre o patético e o trágico, ele consegue compor a trajetória do personagem em direção à loucura com o requinte dos grandes atores.	No ritmo preciso que o diretor Marcos Alvisi consegue imprimir às cenas, cuja articulação preserva o vigor que caracteriza o texto de Gogol. Também na interpretação de Vilela, que pesquisou em um manicômio elementos de composição do personagem.	Saia do teatro e procure, em uma das megalivrarias de São Paulo, como a Ática Shopping Cultural, o livro *São Petersburgo*, de Solomon Volkov, que descreve o ambiente cultural da antiga capital russa na época em que Gogol escreveu obras como **O Diário de um Louco**.
TEATRO	**O Senhor Paul**, do dramaturgo alemão Tankred Dorst (contemporâneo de Heiner Muller), tem direção de Sérgio Ferrara, Luiz Damasceno no papel-título e Iara Jamra no elenco.	A peça é uma metáfora da situação histórica da Alemanha. Escrita logo após a queda do Muro de Berlim, ela retrata o conflito entre a maioria conservadora e o choque do novo. O senhor Paul é um velho conservador que mora numa fábrica de sabão em ruínas e que está prestes a ser despejado por um jovem ambicioso e carreirista.	Instituto Goethe (r. Lisboa, 974, Pinheiros, São Paulo, tel. 011/280-4288).	6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 15.	Depois de montar *Lulu*, de Frank Wedekind, e *Antígona*, de Sófocles, o jovem diretor Sérgio Ferrara optou por um texto que tem como tema uma preocupação pessoal sua: o conflito entre o velho e o novo. Dorst é um dos mais importantes dramaturgos alemães atuais.	Na atuação de Luiz Damasceno – principal ator da Cia de Ópera Seca, do diretor Gerald Thomas –, que desta vez assume o papel central sob direção de Ferrara.	Próximo ao Instituto Goethe, em Pinheiros, uma boa opção aos sábados é passear na feira de antigüidades da pça. Benedito Calixto. Ali também estão localizados bares, restaurantes e boas lojas de móveis e design, como a Benedixt.
TEATRO	**Fausto**, de Johann Wolfgang von Goethe, dirigido por Paulo Simões, com a atriz Selma Egrei no elenco, convidada especial do Núcleo Ânima de teatro. O papel central é interpretado pelo ator Fábio Zagui.	História do dr. Fausto, um homem que, insatisfeito com os limites do conhecimento científico, busca respostas na magia e no ocultismo. Nesse momento, Mefistófeles (demônio) faz uma aposta com Deus para disputar sua alma.	Casa da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU – r. Maranhão, 88, Higienópolis, tel. 011/9951-9396).	6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 15 (6ª e dom.) e R$ 20 (sáb.).	*Fausto* é considerado uma obra-prima da literatura universal. Goethe dedicou 60 anos de sua vida na elaboração da peça.	Na atuação da atriz Selma Egrei (que tem em seu currículo peças como *Lilith* e *Fedra*) no papel de Mefistófeles.	Nas proximidades da FAU, em Higienópolis, está localizada a pça. Vilaboim, com várias opções de restaurantes e lanchonetes, além de contar com uma banca 24h com publicações nacionais e estrangeiras.
TEATRO	**A Noite dos Assassinos**, considerada a melhor obra do dramaturgo cubano José Triana, tem direção assinada pelo também cubano Carlos Celdran. Com cenários de Bia Junqueira e Gil Haguenauer, a peça traz no elenco Leonor Arouche, Denise Milfont e Cândido Dann.	Três irmãos simulam o assassinato dos pais, num estranho exercício do sonho de liberdade. Por meio de um jogo infantil, **A Noite dos Assassinos** explora a violência cotidiana, a opressão familiar e a necessidade de transgressão sem qualquer filiação política ou religiosa.	Teatro 2 do Centro Cultural Banco do Brasil (r. Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, tel. 021/216-0237).	De 4ª a dom., às 19h. Até 3/8. R$ 10.	Traduzido e representado em mais de 30 países, o texto deu renome internacional a José Triana. Com esta peça, o dramaturgo cubano recebeu em 1965 o Prêmio Casa de La América.	Na iluminação e na música, elementos fundamentais no apoio das mudanças dos cenários (um porão que se transmuta em cozinha e em tribunal), e ainda nas variações de gesto e voz dos protagonistas, que se desdobram em múltiplos personagens.	No Centro Cultural há uma livraria onde podem ser encontrados livros sobre arte moderna. O visitante pode dar um passeio até o Palácio Gustavo Capanema (antigo prédio do MEC), no Centro. O projeto, de Lúcio Costa, é excelente representante do modernismo na arquitetura brasileira.
TEATRO	**A Profissão da Sra. Warren**, texto do dramaturgo irlandês George Bernard Shaw (*foto*), de 1893. Direção de Eric Nielsen, com Jacqueline Laurence e Othon Bastos no elenco.	**A Profissão da Sra. Warren** discute os valores da ética humana a partir dos confrontos entre mãe e filha, que, em meio a desencontros, buscam uma verdade em seus relacionamentos.	Teatro Villa-Lobos (av. Princesa Isabel, 440, Copacabana, Rio de Janeiro, tel. 021/275-6695).	De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 20 (5ª, 6ª e dom.) e R$ 15 (sáb.). Até 27/6.	O espetáculo, proibido durante anos pelos censores ingleses, constitui um jogo intelectual pontuado por diálogos cheios de humor e poesia. Um liberal que se dava ao luxo de defender o socialismo, Shaw ganhou o Nobel de Literatura em 1925.	Na atuação de Jacqueline Laurence, que trabalha pela primeira vez em montagem de um texto de Bernard Shaw.	Nas proximidades do Teatro Villa-Lobos está o restaurante Conte Grande, na diminuta r. Antonio Vieira, que serve massas, peixes e algumas carnes à italiana. O assado de vitela com *funghi* seco é uma das especialidades da casa.

FOTOS LUIS PRADO/DIVULGAÇÃO / MARTA DIAS/DIVULGAÇÃO / GUGA MELGAR/DIVULGAÇÃO / LUIZ DORO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO

Por Libero Malavoglia e Paulo Garfunkel

* MARIO QUINTANA

BRAVO!

Lisboa, Capital Cultural

SUPLEMENTO ESPECIAL DA REVISTA BRAVO! Nº 9 – NÃO PODE SER VENDIDO SEPARADAMENTE

Ressurgindo do azul profundo

Nos 500 anos das Grandes Navegações, a Expo'98 evidencia a presença cultural de uma cidade que faz da preservação de sua identidade um exemplo para a Europa unificada

BRAVO!

ESPECIAL

A ponte Vasco da Gama, sobre o Tejo, inaugurada em março, segundo o corte do fotógrafo Lamberto Scipioni

EDITOR: Luiz Felipe d'Avila **DIRETOR DE REDAÇÃO**: Wagner Carelli **REDAÇÃO** – *Chefe*: Reinaldo Azevedo. *Secretário*: Sérgio Ribas. *Coordenação*: Maria da Paz Trefaut. *Reportagem*: Luis Pellegrini. *Revisão*: Helio Ponciano da Silva e Eliane de Abreu Santoro. *Colaboradores*: Jefferson Del Rios, José Castello, António Pinto Ribeiro, Ana Francisca Ponzio, Lamberto Scipioni, Teixeira Coelho, Alessandra Bento de Moraes (*secretária*) **ARTE** – *Diretora*: Noris Lima. *Produtora Gráfica*: Wildi Celia Melhem. *Assistente*: Teca Farah. *Editora*: Monique Schenkels. *Chefe*: Sérgio Rocha Rodrigues. *Assistentes*: Maximiliano Ferrari Rosa, Therezinha Prado e Walter Garrote **FOTOGRAFIA**: *Editor*: Eduardo Simões. *Produtoras*: Anna Christina Franco, Regina Rossi Alvarez, Valéria Mendonça **DIRETOR DE PROJETOS**: Wagner Carelli **PROJETO GRÁFICO**: Noris Lima **PUBLICIDADE** – DIRETOR: José Mario Brito EXECUTIVOS DE NEGÓCIOS: Luiz Carlos Rossi, Patricia Queiroz, Rosalice Nicolini, Tânia Scarelli COORDENAÇÃO DE PUBLICIDADE: Suely Gabrielli REPRESENTANTES Rio de Janeiro: Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1403 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: (021) 533-3121 Curitiba/Santa Catarina: News Repr. Com. Ltda. (Carlos Niehues) – rua Eça de Queiroz, 1.083, cj. 507 – Ahú – Curitiba – PR – CEP 80540-140 – Tel./Fax: (041) 253-2937 **CIRCULAÇÃO** – DIRETOR: Sérgio Luiz Colletti ADMINISTRAÇÃO: Luiz Fernandes Silva SERVIÇO DE ATENDIMENTO AO ASSINANTE: Ana Paula Martins Silva. Tel. (DDG): 0800-14-8090 – Fax: (011) 820-9833, ramal 211 Venda de assinaturas – Tele Eventos – Marketing direto: Tel. DDG 0800.111.880 DEPTO. FINANCEIRO: Eliana Barbieri Espósito – **D'AVILA COMUNICAÇÕES LTDA.** DIRETOR-PRESIDENTE: Luiz Felipe d'Avila SECRETÁRIA: Gracimar Cordeiro dos Santos

CUMPRIU-SE O MAR. ESTÁ A CUMPRIR-SE PORTUGAL

Lisboa, sede da Expo'98, acena para o mundo com uma produção cultural cosmopolita e volta a ser uma metrópole européia cinco séculos depois das Grandes Navegações

No limiar do século 21, Portugal se volta novamente para o mar, agora para defender sua identidade num continente na iminência da unificação. Nos últimos quatro séculos, a periferia portuguesa não se limitou à geografia. Atrasou-se em se voltar para uma ação continental, em perceber os ventos da industrialização, em desvencilhar-se da política colonial já em pleno século 20, em livrar-se de uma ditadura fascista e provinciana. Se a Revolução de 74 pôs um ponto final numa tardia guerra colonial quase perdida e encerrou 48 anos de autoritarismo, passado quase um quarto de século desde aquela data, há uma oceânica desinformação sobre o que Portugal fez de si mesmo nesse tempo. Há no país, por exemplo, uma literatura de primeira qualidade — que não se limita a José Saramago — e um cinema jovem e vibrante que busca sua gramática entre o mercado e a tradição. O teatro, a dança e as artes plásticas florescem tomando emprestado o que de melhor há no mundo, mas a tudo imprimindo uma inflexão que se poderia dizer tipicamente lusitana.

Esse despertar de Portugal está simbolicamente representado neste ano pela Expo'98, que acontece em Lisboa. A cidade tornou-se o centro das atenções da Europa ao inaugurar, no mês passado, a última grande feira mundial do milênio, que comemora os 500 anos da chegada de Vasco da Gama à Índia. Lisboa foi escolhida para sediar a exposição em função de sua histórica relação com o mar. É o "rosto que fita a Europa", como queria Fernando Pessoa, o pedaço de continente onde "a terra acaba, e o mar começa", como queria Camões, o lugar, enfim, de onde os lusíadas saíram para conquistar o Novo Mundo, como quis a história.

Mais de 140 países participam dessa feira — entre eles, o Brasil —, que espera receber pelo menos 8,5 milhões de visitantes e ocupa uma área de 60 hectares, ao longo do estuário do rio Tejo, na zona oriental da cidade. Inúmeras construções foram edificadas para a Expo: pavilhões de esportes, áreas de lazer, jardins e um oceanário — aquário gigante que recria o oceano global. Para abrigar a exposição foi recuperada uma área degradada e poluída da cidade, que deve se tornar um novo pólo de desenvolvimento. O processo de regeneração urbana começou em 1993, financiado pelo Estado e pela Câmara Municipal de Lisboa. Nas obras, trabalharam cerca de 8.500 pessoas. O investimento pesado é público, mas mais de 30 empresas privadas, nacionais e globalizadas, patrocinam a Expo, que, segundo estimativas oficiais, vai custar algo em torno de US$ 2 bilhões.

Onde e Quando

Expo'98, inaugurada no dia 22 do mês passado, em Lisboa, estende-se até o dia 30 de setembro. Maiores informações: Banco Financial Português – al. Santos, 905, São Paulo – SP tel. (011) 3170-7400

Portugal — e Lisboa particularmente — celebra seu futuro de olho em sua rica herança, não sem preocupações. Com uma população de 11 milhões de habitantes, distribuída em 91 mil km² — mais de 10% na capital —, o país integra-se à Comunidade Econômica Européia com uma renda per capita de US$ 9.740 e PIB de US$ 102,5 bilhões. A perspectiva de uma nova Europa, num futuro delineado, mas incerto, inquieta o país: qual será a Europa dos cidadãos? Fala-se do continente dos mercados financeiros, da tecnologia e da vertiginosa velocidade das comunicações. Mas se teme o flagelo do desemprego que assola o continente. Neste particular, o país consegue se manter com uma taxa média de desocupação de 6%, bastante baixa para os padrões europeus. Com a euforia da Expo, Lisboa foi transformada num imenso canteiro de obras para restaurar bairros, casas e monumentos. É uma espécie de segundo tempo da Revolução de 74, quando a cidade senhorial, que ainda parecia saída de um daqueles parágrafos entre irônicos e amargos de Eça de Queirós, assumiu um ar mais cosmopolita. O Brasil de hoje conhece muito pouco o Portugal que há, o mesmo que brilha nos festivais internacionais de cinema, de teatro, em exposições de artes plásticas. Na literatura, a sombra que, felizmente, mais pesadamente se deitou sobre o Brasil, além do justamente incensado Saramago, ganham o mundo os textos de António Lobo Antunes, José Cardoso Pires e Agustina Bessa-Luís, entre outros.

Ao exibir suas conquistas e glórias científicas na Expo'98, as mais de 140 nações presentes estarão, também, prestando um tributo a Portugal, que já foi o senhor absoluto de um império onde o sol nunca se punha e pode vir a ser, cinco séculos depois, o berço de um novo humanismo europeu, em que todas as glórias sejam divididas com o mundo e só a dor e a melancolia sejam privadas. Portugal tem experiência nisso.

O bonde, ainda habitual em Lisboa (1). Monumento aos descobrimentos e a ponte sobre o Tejo (2), café A Brasileira (3), esculturas de Botero no Terreiro do Paço (4); detalhe do Pavilhão da Utopia, da Expo'98 (5)

FOTOS LAMBERTO SCIPIONI

Lisboa Revisitada, 1998

Pós-modernismo e apelo à tradição convivem na capital portuguesa, que busca uma nova roupagem para abrigar a Expo'98.

Por Luis Pellegrini

Lisboa vive, nos últimos anos, um fervilhar de propostas arquitetônicas e um *boom* de produção poucas vezes visto. Para abrigar a Expo'98, o megaevento cultural, científico e tecnológico do fim do século, que teve início no dia 22 do mês passado e termina em setembro, a capital portuguesa entrou em clima de renovação urbana. O velho está sendo restaurado e reciclado, o novo surge resultante da fusão de inúmeras tendências.

Arquitetos de vários países trabalharam na edificação da Expo'98. Não repetir os erros de Sevilha, que sediou a última Exposição Mundial, em 1992, foi o ponto de partida para a concepção da exposição portuguesa. Na Espanha gastou-se muito, e quase tudo o que foi construído está abandonado. Em Lisboa, pretende-se que 70% das construções permaneçam para o futuro. Mas, se a Expo cumprirá sua proposta urbanística de voltar o crescimento da cidade para o lado oriental do rio Tejo — reabilitando definitivamente uma zona degradada com a criação de um novo pólo de desenvolvimento —, só se saberá mais tarde.

Uma obra fundamental que assegura esse futuro é a Estação do Oriente, principal via de acesso à Expo, construída pelo arquiteto espanhol Santiago Calatrava. A nova estação é uma plataforma que interliga transportes ferroviários nacionais, internacionais, metrô e ônibus. Embora evoque as primeiras estações ferroviárias da Europa, a Oriente pretende reproduzir numa pletora

Teto do Shopping Colombo (1); Mosteiro dos Jerônimos (2), onde estão os restos mortais de Vasco da Gama, Camões e Fernando Pessoa. Ao lado, o Centro Cultural de Belém (3), com apelo medieval. Na página oposta, o Shopping das Amoreiras e a fachada do Colombo (no destaque): vidro, ferro e cores fortes

FOTOS LAMBERTO SCIPIONI

Minimalismo

Arquiteta diz que país aprendeu na carência

Maria Manuel Godinho de Almeida é uma das arquitetas que está projetando a área habitacional da Expo'98. Essa área conta com 70 hectares dos 340 totais da Expo Urbe que margeiam o rio Tejo ao longo de cinco quilômetros. Os edifícios residenciais, integrados num projeto urbano, com serviços e praças, pretendem dar novo status a essa área da cidade mesmo quando a exposição acabar. Conhecida mais por seu trabalho acadêmico do que por obras propriamente ditas, Maria Manuel analisa algumas características da arquitetura nacional:

"Portugal tem uma arquitetura de soluções simples, de recursos escassos, de elementos pobres. Hoje, a maior preocupação dos países é não enveredar pelo supérfluo, pelo desperdício. Em função do longo período de escassez pelo qual passamos, fomos obrigados a desenvolver toda uma tecnologia, todo um know-how com materiais pobres. Essa arquitetura recupera valores do modernismo e já se tornou uma tradição. No atual momento internacional, ela possui um certo apelo minimalista, espartano, básico, elementar". Mas Maria Manuel aposta numa influência portuguesa muito especial: "Nossa contribuição terá a ver com um certo humanismo". — LP

Maria Manuel: humanismo espartano

Acima, vista parcial do Mosteiro dos Jerônimos, no bairro de Belém. Monumento manuelino, tombado pela Unesco, mistura as influências do gótico tardio e do classicismo. É o principal exemplo da arquitetura do período das Grandes Navegações. Edificação é o símbolo da idade do ouro de Portugal, quando o país era a mais importante das nações européias

de ferro e vidro um padrão visual adequado ao fim do século.

Independentemente da Expo, algumas construções levaram o mundo contemporâneo a Lisboa e colocaram a arquitetura "na boca do povo", como se diz na cidade. O Shopping das Amoreiras, construído nos anos 80, exemplo acabado do que se poderia chamar de um "pós-moderno português", provocou polêmica em vários extratos sociais. O autor do projeto, Tomás Taveira, diretor da Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, é um personagem ambíguo e poderoso da cultura nacional. Ele tornou-se nacionalmente conhecido por causa de um comentadíssimo escândalo sexual. Tinha o hábito de filmar, sem comunicar às parceiras, as relações amorosas que mantinha em seu escritório. Uma dessas fitas foi parar na imprensa. Provocou mais escândalo do que seu shopping, com imensas torres em rosa e azul. Independentemente dessa questão, o Amoreiras é um sucesso e foi o primeiro pólo de descentralização da cidade.

O recém-inaugurado Shopping Colombo, um dos maiores da Europa, é a nova coqueluche de Lisboa. Horrendo para muitos, funcional para outros, tem a cara padronizada dos *malls* americanos. Pintado nas cores ferrugem e azul, cheio de galerias e com imensos domos de ferro forjado e vidro, foi concebido de forma a ser iluminado quase apenas pela luz do sol.

O apelo ao passado também brota na cidade. O exemplo é o Centro Cultural de Belém, construído em 1993 pelos arquitetos Vittorio Gregotti, italiano, e Manuel Salgado. Como uma espécie de fortaleza medieval, o edifício foi erguido entre dois monumentos nacionais: a Torre de Belém e o Mosteiro dos Jerônimos, símbolo máximo da arquitetura manuelina. Apelidado de "túmulo gigante", o Centro Cultural destoa da harmonia arquitetônica da praça, localizada na parte ocidental de Lisboa, junto ao Tejo. Mas quem o visita percebe que há uma clara dissociação entre o interior e o exterior da obra. Com amplos espaços, boas soluções de circulação e iluminação perfeita, tem um atmosfera agradável, equilibrada e funcional.

De um modo geral, em Lisboa, o que predomina nos novos prédios comerciais é uma arquitetura internacional, caracterizada pela fachada "cortina de vidro", igual em todo o mundo. É um padrão que já nem tem nacionalidade, de tão neutra que é. Mas, nos edifícios residenciais, fala-se da recuperação da arquitetura tradicional, de raiz rural.

Por fora das duas vertentes predominantes — a pós-moderna e a tradicionalista —, corre o arquiteto Álvaro Siza Vieira (*leia na página seguinte*), a maior estrela nacional na área, ligado à Universidade do Porto, um tradicional centro de estudos e pesquisa na área. ▮

O Arquiteto que Salvou Lisboa

Álvaro Siza comandou a reconstrução do centro lisboeta destruído pelo fogo e impediu a descaracterização das ruas de Fernando Pessoa

O arquiteto Álvaro Siza é o homem que salvou Lisboa do segundo terremoto. O primeiro, em 1755, destruiu todo o Centro. O novo desastre ocorreu na noite de 28 de agosto de 1988 quando, na expressão de Siza, "o Chiado ardeu". Um incêndio fulminante arrasou a região entre o Bairro Alto e o rio Tejo, justamente onde estavam as maravilhas da azulejaria, o comércio refinado de prata e ouro, as livrarias e os cafés, como a lendária A Brasileira — território da memória afetiva e cultural dos lisboetas. O fogo e os desabamentos pareciam ter acabado com ruas e esquinas exatamente iguais à época de Eça de Queirós, Fernando Pessoa e Almada Negreiros. Em seguida vieram os especuladores imobiliários e seus arquitetos travestidos de modernidade. Queriam botar abaixo dois séculos de história e beleza para levantar monstrengos comerciais. Criou-se uma polêmica nacional, só amainada quando o prefeito convidou Álvaro Siza para chefiar a equipe encarregada do projeto de recuperação. Nem o bairrismo teve força (Álvaro Joaquim de Melo Siza Vieira é de Matozinhos, ao lado do Porto, onde nasceu em 1933): o candidato tem uma obra ousada e conhecida internacionalmente, e não queria impor o novo matando o que faz o encanto de Lisboa, a capital atlântica da Europa. Todas as fachadas foram restauradas, mas os interiores, reciclados: vidros, escadas rolantes, elevadores, sistemas antiincêndio, ligações internas. Siza manteve-se fiel à proposta: manter a vocação do local para comércio, habitação e lazer, e fazer dele, como disse, "o motor propulsor para a recuperação geral de todo Centro degradado". Ganhou a parada. Antonio Ribeiro Chiado, o frade-dramaturgo que dá nome àquele pedaço da capital, onde tem uma estátua famosa, parece aprovar com um sorriso de bronze. — JDR

O Pavilhão de Portugal na Expo'98, projeto de Siza: leveza em concreto armado

O rosto da Europa é Portugal

A arte da figuração de Paula Rego não faz qualquer concessão a modismos e a desconstrucionismos e instaura a novidade ao lustrar a tradição. Por Teixeira Coelho

Durante muito tempo, Portugal virou as costas para a Europa e olhou para fora, para o mar, para o sul, para o leste extremo. Foi uma saída brilhante. Mas provisória. A audácia inicial virou um longo pesadelo. A Europa foi aos poucos tentando se achar – e, no processo, relutou, e ainda reluta, em achar que Portugal fizesse parte dela.

Pelo menos nas artes visuais, porém, se não na economia, Portugal está bem encaixado na cena européia. E mundial. Isso significa que aquilo que se vê espalhado por vários países é, grosso modo, o mesmo que se encontra na arte portuguesa. Não é certo, no entanto, que isso seja, em si, alguma vantagem. Essa similitude, ou equivalência, é ela própria parte do problema, mais que sua solução. As artes visuais contemporâneas, desde o pós-guerra pelo menos, assim como a arquitetura modernista internacionalizada, foram a cabeça de ponte da globalização cultural de que hoje tanto se fala. Em outras palavras, isso significa que quase por toda parte pode-se ver, em arte e arquitetura, mais ou menos a mesma coisa (quase porque a exposição sobre arte chinesa contemporânea, em cartaz no Guggenheim Soho de Nova York, mostra que ainda há salvadoras exceções). Uma mesma coisa sem raízes no vernáculo e também, quase sempre, sem raízes na própria história da arte. O que resulta daí é um mingau insosso, cansativo pela repetição, e que pode ser encontrado também em Portugal.

Lá como aqui, como em tanto lugar, estão presentes uma art pop de pacotilha, colagens invertebradas, a indefectível produção pós-*Submarino Amarelo*, prima-irmã da comunicação visual mais rala, objetos supostamente profundos em seu simbolismo minimalista, os construtivismos agora sem base e sem recheio históricos, a ilustração publicitária que pensa ser arte. Um excesso de arte (ou "arte") num oceano de indiferenças onde o olho se cansa.

As Criadas, "um retrato feroz do indivíduo e do coletivo". Paula consegue, com o rigor da técnica, demonstrar que "arte é ainda para pessoas sobre pessoas". A artista é uma das únicas que lograram sobreviver ao clima de terra arrasada promovido pela arte contemporânea

Mas Portugal tem Paula Rego, e com ela a coisa muda de figura. Ou melhor, não muda de figura porque a arte dela é exatamente a da figuração. Paula Rego, nascida em 1935, está entre os artistas que conseguiram achar seu caminho por entre a política de terra arrasada promovida pela arte contemporânea. E, ao encontrá-lo, mostra à arte de agora o que pode fazer para sair do ostracismo a que ela mesma se condenou e no qual curte, masoquista, seu isolamento.

Não há muitos mistérios a desvendar. A artista encontra tradições das quais se alimenta, recorre ao estoque de significados formadores de seu contexto cultural imediato e não se esquece de que arte é, ainda, para as pessoas e sobre as pessoas. Fazendo isso, ela se coloca entre os poucos que conseguem a dimensão épica necessária ao impulsionamento de uma arte para fora da órbita da mesmice e da inconseqüência. Suas obras das décadas de 80 e 90 colocam-na definitivamente no grupo restrito dos mestres internacionais.

Uma das que explicam o motivo dessa força é *A Família* (1988), com sua mistura de crianças-adultos e adultos-crianças compondo um clima de estranhamento profundo do qual as molas centrais do gênero humano, a começar pelo sexo, são a espinha latente. *As Criadas* (1987) é outra tela ameaçadora pelo retrato feroz do indivíduo e do coletivo. *Oração* e *Pequena Assassina*, do final dos anos 80, como outras tantas excedem na arte de colocar em xeque as personagens, mas também o observador e a própria autora. E confirmam o poder de uma artista que tem, a sustentá-la, um projeto estético definido. Definido e amplo: suas telas reverberam propostas recentes como as de Balthus – na insinuação de relações perigosas entre as personagens, que parecem balançar à beira de um precipício moral – e estabelecem ligação com heranças mais antigas da própria península Ibérica, como a de El Greco (e seu perturbador retrato do *Grande Inquisidor*, de 1600, ao qual recorreu um outro expoente contemporâneo: Bacon).

E entrando na década de 90, Paula Rego amplia seus horizontes, mesclando emoções de sua vida pessoal a comentários sobre a condição das mulheres em seu país, sobre a vida de Portugal e da arte – num caldo de cultura fortalecido pelo recurso às estruturas mais fundas do imaginário e pelo domínio de uma técnica tradicional, elementos que a artista usa para fazer o que mais apela às pessoas: contar uma história.

Sem qualquer concessão aos desconstrucionismos e aos efeitos especiais que, pensam os ingênuos (ou os espertos), são capazes de multiplicar facilmente as excelências de um Bill Viola, Paula Rego conversa de igual para igual com expoentes de seu campo artístico, do presente e do passado (ambição secreta de todo artista) e, igualmente, com destaques de outras artes, como esse outro artista português singularíssimo que é o cineasta Manuel de Oliveira.

Existe no Brasil a dificuldade de enxergar o que é feito em Portugal como um componente vivo (e atraente) da cultura contemporânea. Isso talvez se deva à enganosa aparência de conservadorismo presente nas obras de artistas como Rego e Oliveira, frutos de uma bacia cultural onde o modismo – que permeia a maior parte da vida brasileira, da arte aos hábitos alimentares e de lazer – é um componente do jogo e não sua essência mesma. O que se pode ver com nitidez, a partir da produção de uma e outro, é que a arte contemporânea – no cinema como nas artes visuais – tem fronteiras bem mais amplas do que fazem supor os virtuosismos meramente formais e as instalações e demais exercícios em parafernália preparados especialmente para as chamadas grandes exposições internacionais.

Há sem dúvida uma ou duas coisas a aprender com Portugal. ■

Obra da série *Menina com Cachorro* (3) e *O Urso, Sua Mulher e Seu Filho Brincam com o Macaco Vermelho* (1): a infância do tempo traduzida em história pessoal é trabalhada por Paula. *A Família* (2): soma de adultos-crianças e crianças-adultos

CENAS DE DESASSOSSEGO

Com financiamento público e vocação ainda artesanal, o cinema português busca um caminho entre a adaptação ao mercado e a sombra de Manoel de Oliveira.

Por Maria da Paz Trefaut

Maria de Medeiros em *A Tempestade da Terra* (4) e com Joaquim de Almeida em *Adão e Eva* (2); cenas de *Adeus, Pai*, de Luis Filipe Rocha (5); *Elas*, de Luis Galvão Teles (3); *O Testamento do Senhor Napumoceno*, de Francisco Manso (6) e *Party*, de Manoel de Oliveira (1): várias gerações e diferentes formas de fazer cinema

FOTOS DIVULGAÇÃO

Em cinco décadas de ditadura salazarista, um único cineasta, Manoel de Oliveira, conseguiu transpor os limites de Portugal e, de algum modo, furar o bloqueio resumido em uma frase sempre repetida pelo velho ditador: "Orgulhosamente sós". O moderno cinema português busca hoje romper essa tradição de isolamento, ganhar o mercado, sem, no entanto, perder sua identidade. É, enfim, a difícil equação imposta às nações não-hegemônicas em tempos de globalização.

Para a revista francesa *Cahiers du Cinéma*, por exemplo, Portugal vive, no fim do século 20, o que mais tarde se chamará de "uma espécie de idade de ouro". No cinema isso significa que existem várias e diversificadas gerações pós-Oliveira. Até hoje, no Brasil e em boa parte da Europa, quando se fala em cinema português, o único nome que surge é o do veterano cineasta, premiado em Cannes pelo conjunto da obra. Oliveira, um diretor respeitado no mundo todo, é dono de um estilo profundamente hermético, que sempre agradou mais a críticos do que ao público em geral. Atualmente, inúmeras produções nacionais de jovens e premiados diretores procuram trilhar outro caminho: buscam ampliar o seu público e tentam provar que o sucesso não é incompatível com a criação.

As novas produções não obedecem a nenhuma imposição ideológica. Essa nova geração também não é devedora ou caudatária de um movimento que tenha ambicionado firmar uma estética, a exemplo do Cinema Novo no Brasil. A Revolução dos Cravos, de 1974, no máximo, garantiu a liberdade necessária a todos os experimentos. A cineasta Teresa Villaverde, 31 anos, cujo terceiro filme, *Os Mutantes*, estreou no Festival de Cannes deste ano, diz: "Em Portugal, há cada vez mais pessoas que fazem filmes, mas nunca houve uma corrente, uma união. O que a revolução nos deu foi a liberdade de pensamento total, o que tem imenso valor para um cineasta. Fora as questões financeiras, aqui, podemos fazer os filmes que sonhamos".

O Instituto Português de Arte Cinematográfica e Audiovisuais, o Ipaca, é o órgão do Ministério da Cultura encarregado de incentivar e financiar a produção no país. No ano passado, o Estado duplicou seus investimentos em cinema: passou de pouco mais de US$ 4 milhões para US$ 8,5 milhões, o mesmo orçamento deste ano. Em Portugal, o empresariado não tem tradição de investir na produção de filmes. O objetivo do Ipaca, a partir deste ano, é financiar 12 longas de ficção por ano e contribuir para a realização de 10 documentários, além de filmes de animação e curtas. Para fazer dessa proposta uma realidade, haverá co-produções com a Espanha e França por intermédio de acordos governamentais, e as parcerias com a televisão e o setor privado serão cada vez mais bem-vindas. Os donos de produtoras de cinema, com freqüência, contestam os dados oficiais. Dizem que o Estado tem participado de mais filmes, é verdade, porém com um investimento menor em cada um.

Acima, uma cena de *Corte de Cabelo*, de Joaquim Sapinho, apresentado no Festival de Locarno, na Itália, em 1995; abaixo, *Um Sol Ideal*, dirigido por Fernando Fragata, e, à direita, Maria D'Aires, em *Mortinho por Chegar a Casa*, uma comédia nostálgica de Carlos da Silva e George Sluizer. Os novos diretores lutam pela valorização do cinema nacional, buscam mais público e enfrentam as dificuldades de captar recursos do Estado num país onde a iniciativa privada investe pouco em cinema

O único produtor português de projeção internacional é Paulo Branco. Além de Manoel de Oliveira e de outros cineastas portugueses, já produziu Wim Wenders, Alain Tanner, Raul Ruiz, além de filmes croatas e russos. Figura absolutamente controvertida, durante muito tempo teve uma péssima reputação na praça por conta de calotes. Atualmente, controla uma parte da distribuição de filmes em Portugal. Só em Lisboa tem 12 salas e vai abrir mais quatro. Assim, não só exibe todos os filmes que produz como tem ascendência sobre uma parte importante da crítica. Tem, como contam por lá, uma espécie de império, mas defende sempre um cinema artesanal, como obra de arte, em oposição a quem busca público e quer vender.

Joaquim Leitão, de 41 anos, é o diretor português que conseguiu os maiores sucessos comerciais de todos os tempos. Seus últimos filmes, *Adão e Eva*, de 1995, e *Tentação*, de 1997, alcançaram entre 270 mil e 370 mil espectadores, a maior marca obtida até hoje por filmes nacionais. Segundo ele, o país oferece hoje uma grande diversidade de estilos, o que é bom. Sem se considerar um herdeiro de Manoel de Oliveira do ponto de vista estético, Joaquim Leitão encara o cinema como uma atividade que tem uma vertente artística e outra industrial. Essas vertentes não se contradizem, se complementam, acredita ele, um dos poucos portugueses que têm como profissão exclusiva o cinema e conseguem viver dele. "Nosso grande problema é que o mercado de língua portuguesa é restrito", diz. "O Brasil, o país com maior potencial de público, é difícil de penetrar: ao contrário de nós, que percebemos bem o *brasileiro*, a recíproca não é verdadeira. Nossa segunda dificuldade é ascender ao mercado internacional, dominado pela indústria americana, que monopoliza a distribuição."

O cineasta Luís Galvão Teles, de 52 anos, que vive atualmente em Luxemburgo, começou a fazer filmes nos anos 60 e fazia parte de uma geração que tinha o onipresente Manoel de Oliveira como patrono. Seu último trabalho, *Elas*, foi o filme português com maior distribuição internacional até agora. Foi vendido para a Alemanha, o Japão e vários países da América Latina, além de ser distribuído em todos os países que participaram como co-produtores: França, Espanha, Bélgica, Luxemburgo e Suíça. Esse estilo de co-produção, mal aceito pela crítica portuguesa, tem uma denominação nacional jocosa: "*euro-puding*" (um pastiche de culturas européias). Luís Galvão Teles rebate a acusação, dizendo que o cinema não tem pátria e que a língua é apenas um instrumento de comunicação. "Não é fechando as portas às culturas estrangeiras que se desenvolve uma identidade nacional", diz. Na sua opinião, *Elas* alcançou uma distribuição maior e beneficiou-se de melhores condições financeiras e técnicas. Foi, no entanto, vítima de críticas nacionalistas, que revelavam marcas profundas da política salazarista do "orgulhosamente sós". Para Luís Galvão, a idéia é arcaica: "Sou um cidadão do mundo, com profundas raízes portuguesas, mas com influências francesas, inglesas e americanas".

Está claro, pela polêmica gerada, que o cinema português contemporâneo vive em clima de efervescência. No meio artístico, ainda se discute a dualidade arte *versus* comércio. E há personalidades, como a atriz Maria de Medeiros — *Henry and June* e *Pulp Fiction* —, que trabalham no mundo todo e não vêem razão de ser para esse confronto. "Não podemos enveredar num sentido único", acredita ela, "podem existir ao mesmo tempo filmes como *Adão e Eva* e Manoel de Oliveira." Pessoalmente, a atriz pensa que o cinema industrial não é uma solução para Portugal. O país terá sempre mais inclinação para produções criativas, pessoais, para o cinema de autor, dominante na linha européia. Aos 32 anos, Maria considera que ela mesma, como atriz, vai exteriorizando influências de Oliveira de forma inconsciente. "Talvez o que ele nos deu de essencial foi essa audácia de fazer cinema sem preocupação industrial."

Nesse universo de inúmeras tendências, uma nova possibilidade começa a surgir representada pela divertida comédia *O Testamento do Senhor Napumoceno*, em cartaz em Lisboa. A produção foi rodada em Mindelo, capital da Ilha de São Vicente, no arquipélago de Cabo Verde, pelo estreante Francisco Manso. Baseada na obra do romancista cabo-verdiano Germano Almeida, tem roteiro do escritor e jornalista brasileiro Mário Prata, atores também brasileiros — Nelson Xavier, Zezé Motta, Milton Gonçalves e Maria Ceiça — e música cabo-verdiana, com a participação da cantora Cesária Évora. Vencedor de vários prêmios no Festival de Gramado do ano passado — Melhor Filme Latino, Melhor Roteiro e Melhor Ator —, o filme abre um espaço de reflexão sobre a cultura de língua portuguesa: seja na África, Brasil ou Portugal. Francisco Manso considera esse coquetel de influências absolutamente natural e cada vez mais necessário: "Nasci em Portugal, isso é um fato, mas faço cinema em língua portuguesa, o que é muito mais vasto do que as rígidas fronteiras de meu país".

Marcello Mastroianni (acima), em *Viagem ao Princípio do Mundo*, o filme mais recente de Manoel de Oliveira, um diretor que, aos 90 anos, continua na ativa. Abaixo, a cantora Cesária Évora participa do *Testamento do Senhor Napumoceno*, do estreante Francisco Manso, rodado em Cabo Verde: dois estilos premiados por razões diferentes

FOTOS DIVULGAÇÃO / JAN SCHUT / DIVULGAÇÃO

FOTOS DIVULGAÇÃO

Um Joaquim em Hollywood

O ator Joaquim de Almeida, que vai filmar no Brasil *O Xangô de Baker Street*, diz que o cinema português deve dialogar com o mercado para ganhar o público

Rigorosamente fiel à imagem que projeta na tela, Joaquim de Almeida é daqueles atores para quem tudo parece se ajustar a sua personagem real. Estatura, movimentos, tom de voz. Lapidado no Actor's Studio, de Nova York, por Lee Strasberg, ele é, ao lado de Maria de Medeiros, uma das estrelas de estatura internacional do país. Entre produções européias e norte-americanas, já foi dirigido pelos irmãos Taviani e contracenou com Marcello Mastroianni, Michel Caine, Harrison Ford, Richard Gere e Antonio Banderas. Não é um produto português de exportação: aconteceu fora do país antes de se tornar um nome nacional.

Filho de empresários da indústria farmacêutica, decidiu ser ator aos 16 anos. Entrou para o Conservatório Nacional em Lisboa, ficou lá dois anos, mas, com a Revolução de Abril de 1974, a escola fechou por falta de verbas. Resolveu, então, sair de Portugal e dar uma guinada na vida. Sua carreira começou aí, com pequenos papéis. Fez teatro em Paris, foi jardineiro na Áustria e chegou a Nova York. Enquanto trabalhava como *barman* ou gerente, fazia teatro. Deitava-se ao amanhecer e saía de casa cedo para participar de seleções de elenco.

Durante muitos anos viveu em Nova York, onde tem um *loft*, no bairro de Tribeca. Depois que Lourenço, seu filho de cinco anos, nasceu, redescobriu Portugal e passou a ter prazer de ficar em seu país com a família. Sua vida, aos 45 anos, é uma espécie de ponte aérea entre a Europa e os Estados Unidos. Atualmente, está na Espanha filmando uma *cowboiada* norte-americana, que é como ele chama, debochadamente, os filmes de caubói. Quando o *western* terminar, um de seus planos é viajar ao Brasil para filmar *O Xangô de Baker Street*, filme de Miguel Faria, baseado no livro de Jô Soares, que será rodado em Londres, Lisboa e Parati, a partir de agosto. No Brasil, seus filmes mais conhecidos são *Bom Dia Babilônia*, de Paolo e Vitorio Taviani, *A Balada do Pistoleiro*, de Robert Rodriguez, e *Páginas da Revolução*, de Robert Faenza. No cinema norte-americano, seu trabalho mais recente se deu em *One Man's Hero*, ao lado de Tom Berenger, em lançamento mundial.

No duplex em que vive quando está em Lisboa, todas as janelas se estendem para o Tejo. Foi lá que recebeu **BRAVO!**. Com fama de bom copo, Almeida bebeu cerveja durante toda a conversa, que se prolongou por mais de uma hora. Falou sobre o cinema português, sobre a hegemonia dos norte-americanos na Europa e explicou por que, para um ator internacional, é preciso fazer o jogo "tedioso" de Hollywood.

Almeida, formado pelo Actor's Studio: cinema tem de olhar o mercado

BRAVO!: O sr. já trabalhou com diretores muito diferentes. O que há de singular nessa experiência?

Joaquim de Almeida: No cinema norte-americano, há uma grande diferença, porque, em geral, há mais dinheiro. É mais fácil fazer bem: os atores são tratados como príncipes para que só pensem na atuação. Mas, em meu último trabalho lá – *La Cucaracha*, de Jack Perez –, um *independent film*, havia pouco dinheiro e trabalhava-se como na Europa. É um ritmo ao qual estou acostumado e de que gosto muito. Em Portugal também se trabalha muito: se fazem menos tomadas é porque não há dinheiro. De resto, é especial trabalhar com os Tavianis, porque eles têm um estilo muito próprio. Cada vez que a câmera muda de posição, muda o diretor. Um deles senta, e o outro levanta, e só se pode falar com aquele que está a dirigir. Nos filmes europeus, o ator faz mais parte do filme.

Para um ator português é tão difícil como para um brasileiro transpor a muralha do cinema internacional?

Não sei. Eu tenho sotaque quando falo inglês, a diferença é que ninguém percebe de onde é. Em geral, faço papéis latinos: franceses, italianos, colombianos e mexicanos. Falo seis línguas, e, nos Estados Unidos, há grande procura por atores latinos.

Como o sr. vê a entrada de Portugal na União Européia?

Apesar de fazermos parte da Comunidade Européia, a política portuguesa é muito particular. Tomara que nossos filmes se vissem lá fora!

Mas os franceses estão dizendo que o cinema português vive uma nova idade de ouro...

Quais franceses? Os dos *Cahiers du Cinéma* (*risos*)? Os filmes portugueses que o *Cahiers du Cinéma* adora são aqueles que vão a festivais, não têm grande público, e muitos deles são considerados obras de arte. Mas o cinema não vive só a custa de obras de arte! O cinema é uma indústria. O cineasta é como um pintor, que, para viver, precisa vender. Não acho que vivemos essa idade de ouro e acho que há um grande problema na Europa. Vê-se cinema norte-americano em toda a Europa, porque eles conquistaram o continente. Já o cinema europeu não se vê de uns países para os outros. Na Espanha, há cinema espanhol e norte-americano; na França, cinema francês e norte-americano. Em Portugal, há, sobretudo, cinema norte-americano. Não há distribuição de cinema europeu dentro da Europa. E acredito que vai ser muito difícil combater a hegemonia norte-americana.

É preciso, então, fazer cinema norte-americano?

Cada vez mais. Faço em média quatro filmes por ano, mas tenho sempre de mostrar minha cara na Califórnia para se lembrarem de que existo.

Como o sr. analisa o cinema português atual?

Há duas tendências. Uma inclui filmes como *Tentação* e *Adão e Eva*, em que atuei, e que dizem ser mais comercial. A outra é continuação do cinema que já se fazia e que continua a não ter público. Penso que, mesmo sem público, esse tipo de cinema também deve existir, mas é um cinema – bestialmente – de autor, intelectual, cheio de parábolas.

Almeida, Desirée Becker, Greta Scacchi e Vincent Spano (a partir da esquerda) em cena de *Bom Dia Babilônia*, dos Tavianis

E de que o sr. gosta menos...

Gosto menos porque, como ator, me dá menos o que fazer. Nos filmes do Manoel de Oliveira, por exemplo, não acho que os atores tenham grande trabalho, são usados mais como peças do filme. Precisamos que as pessoas voltem a ver cinema português. O cinema português dos anos 70 e 80 era muito intelectual, pouco acessível à grande maioria do público. Os filmes iam bem nos festivais, mas não passavam daí. Não eram distribuídos, ninguém via. O cinema precisa do público para não viver sempre à custa do Estado. Há países pequenos, como Bélgica e Holanda, que têm uma indústria cinematográfica e conseguem fazer filmes independentemente do dinheiro do Estado.

Que tipo de espectador o sr. é?

Gosto do cinema que conta uma história, que me mantém preso. Não gosto dos filmes lentos. O grande sucesso do cinema norte-americano, que cresceu muito ancorado em diretores estrangeiros, é que ele conta histórias. O cinema é isso mesmo, uma fantasia. Sinto-me uma criança quando estou a atuar. E quando vou ao cinema gosto de me divertir, de sentir emoções: de rir, de chorar.

Politicamente, como o sr. se define e como vê Portugal?

Fiz movimento estudantil e fui maoísta. Sinto-me sempre à esquerda, mas, às vezes, acho que se consegue mais com os sociais-democratas no governo, em termos culturais, do que quando estão os socialistas. Parece que, na oposição, batalha-se mais. Depois de 20 anos de revolução, há uma camada jovem mais culta, o que, em termos gerais, continua a ser pouco. Basta ver que Portugal tem um dos índices mais baixos de leitura da Europa.

Para uma pessoa internacional, como é voltar para Portugal?

Não posso estar em Portugal sem sair, começo a sentir-me muito fechado. Durante muitos anos só vinha no Natal e de passagem, quando estava a trabalhar na Europa. Há uns anos redescobri meu país. Mas construí uma carreira fora e não posso voltar atrás.

Que visão o sr. tem de Hollywood?

Lá, tudo é cinema: vai-se a uma festa e só se fala de cinema. É um pouco fatigante, cansa. É como se você estivesse numa cidade só de médicos e enfermeiras e só falassem de hospitais. Eu também já não tenho muita paciência para aquele social. Mas quando lá estou a filmar, faço o social. Faz parte do jogo. – MPT

FOTO PRENSA TRÊS
FOTO SHOOTING STAR/KEYSTONE

O engenho e a arte dos novos lusíadas

José Saramago é só a figura mais visível de uma geração de escritores, poetas e críticos que honra, com sobras, a tradição do país.

Por José Castello

A literatura portuguesa contemporânea não pode ser reduzida a José Saramago, seu escritor mais conhecido. O autor de *Ensaio sobre a Cegueira* é mesmo um fenômeno, não só de qualidade, mas de vendas. *Memorial do Convento*, seu livro mais famoso, em 26ª edição, já bateu a casa de 1 milhão de exemplares vendidos só em território português. É importante lembrar que Portugal não chega a ter 11 milhões de habitantes, e a Grande Lisboa, 3 milhões – é do tamanho de Curitiba. Com seu estilo barroco e ondulado, inconfundível, Saramago, editado no Brasil pela Companhia das Letras, se exilou em Lanzarote, nas Ilhas Canárias, desiludido com a elite portuguesa, ainda bastante conservadora e marcada pelo obscurantismo católico, apesar de toda a modernização que sacode o país. Ela não soube digerir seu excepcional *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, romance que, mesmo assim, já bateu a 20ª edição. O livro, assinado por um escritor que se declara ateu e que insiste em se definir, com orgulho, como comunista, foi considerado herético. Cheio de amargura, Saramago mudou-se para a costa africana, numa ilha formada por desertos, cactos e vulcões, bem diante de Agadir, no Marrocos.

Nesta página, José Cardoso Pires (foto superior) e António Lobo Antunes, que já ameaçou se mudar para Paris; na página oposta, Saramago no exílio de Lanzarote

FOTO DIVULGAÇÃO / LAMBERTO SCIPIONE

FOTO PEPE TORRES/CENTRO OFICIAL DE TURISMO ESPANHOL

No Brasil, quando se fala da literatura portuguesa de hoje, só se pensa em Saramago, e isso é compreensível, pois ele é, pode-se pensar, o grande autor português desde Pessoa. O mesmo não se dá na Europa, onde um outro nome também surge com o mesmo fulgor: o de António Lobo Antunes. Ele e Saramago, por essas estranhas razões que envolvem intrigas e vaidade, tornaram-se inimigos pessoais. Mas isso não importa. Psiquiatra, Antunes, que é editado no Brasil pela Rocco, serviu como médico de companhia, durante dois anos, no front da guerra de Angola. Desde os anos 80, abandonou o consultório privado, mas continua a atender em hospitais psiquiátricos. Seus romances, verdadeiras sinfonias de vozes que se desmentem, se chocam e se completam, guardam, segundo ele mesmo, uma herança da fala dispersa e livre ouvida nas psicoterapias. Apesar do prestígio internacional, que já o levou a ser citado mais de uma vez para o Nobel, Lobo Antunes também não se sente bem na companhia de seus patrícios. É um solitário e um compulsivo, não tem vida social e escreve 16 horas por dia, mesmo aos sábados e domingos. O escritor já ameaçou várias vezes se mudar em definitivo para Paris, onde tem um vasto séquito de leitores apaixonados, e até mesmo lançar seus livros, primeiro, em versão francesa. Se depois fossem traduzidos para o português, tanto melhor.

Agustina: proximidade e distância num mundo de memória curta

FOTO EDUARDO SIMÕES

Tão Perto, Tão Longe

Um testemunho de Agustina Bessa-Luís sobre a literatura portuguesa

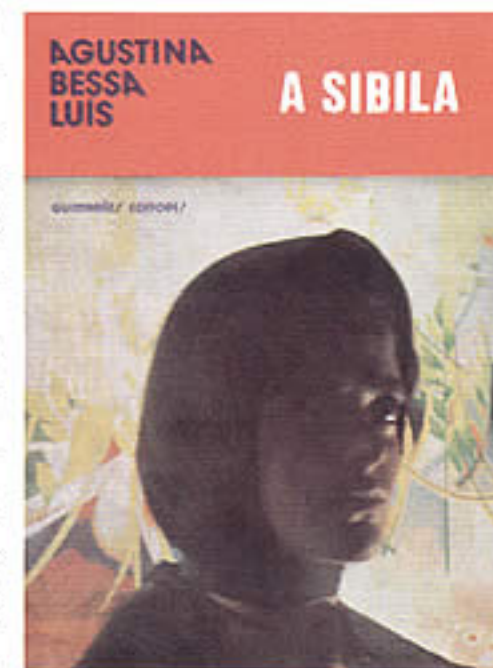
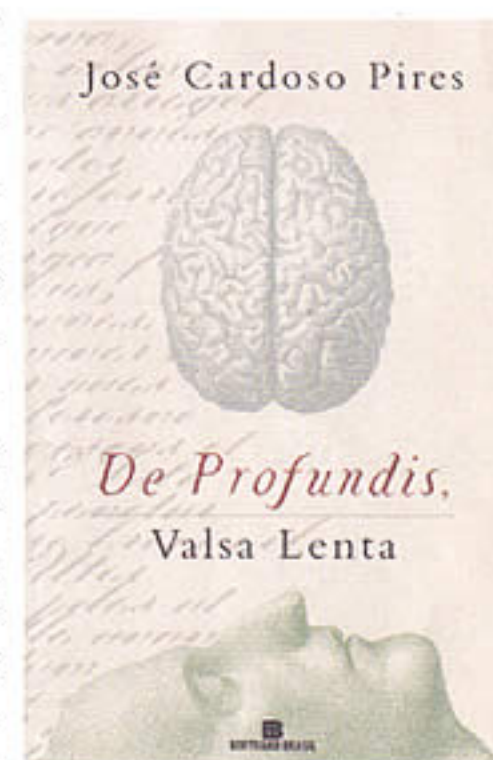
"Quando me dizem que os autores portugueses contemporâneos são pouco conhecidos no Brasil, digo que o mesmo acontece com os brasileiros em Portugal. Mas não só os brasileiros: também os franceses, os russos. Quem se lembra quem foi o prêmio Nobel há dois anos? Hoje a vida é muito mais efêmera, e a memória, mais curta. Até porque há muito mais para aprender e não se vai privilegiar todos os povos e todas as literaturas. Lembro-me de utilizar termos brasileiros nas minhas primeiras escritas, como querosene, por exemplo, uma palavra que só se usa no Brasil. Fui criticada por isso. Acho que essa mistura – os brasileirismos, os espanholismos, os francesismos – só enriquece um texto. Hoje, acho que para manter o contato entre culturas não basta o livro, é preciso a presença física do escritor e que ele tenha qualidades de comunicação. Que a pessoa traga não só do que é feita sua literatura, mas do que é feita sua terra e seu povo.

Portugal e Brasil hoje são mais próximos nas distâncias e mais distantes na sua individualidade. Cada país tem a vontade de ser aquilo que é. Nós queremos ser diferentes do nosso vizinho. Cada vez se fala mais de massificação, e as pessoas e os povos resistem a isso como maneira de se afirmar. Atualmente, nos encontramos com mais facilidade pelos transportes e pelos meios de comunicação eletrônicos, mas guardamos essa distância. Isso alimenta a criação, que tem como elemento essencial a diversidade."

Saramago em Lanzarote, Lobo Antunes pensando em Paris – o exílio é uma marca da literatura portuguesa de hoje. Alguns, como o poeta Herberto Helder, o maior poeta português desde Fernando Pessoa, preferem se exilar dentro do próprio país. Natural de Funchal, na Ilha da Madeira, Helder foi tradutor, jornalista e editor. Figura misteriosa, que só pode ser vista em pequenos bares do Chiado, Helder não recebe repórteres, não se deixa fotografar e não gosta de falar de sua obra. Mas é um poeta de porte universal, autor ainda de um importante livro de contos, *Os Passos em Volta*, publicado em 1963 e fortemente marcado pelo surrealismo, e do recente *Ouolof*, coletânea de poemas "mudados para o português". Praticante dos versos longos, encharcados de metafísica, Helder é, infelizmente, desconhecido no Brasil. Diz-se em Lisboa, numa piada de humor negro, que será preciso primeiro que ele morra para só depois receber o reconhecimento que merece. Próximo dos 70 anos, Helder goza de saúde excelente, o que pode adiar o sucesso ainda por muitos anos.

Apesar de Saramago, Antunes e Helder, Portugal está sempre tomado por modas literárias fugazes, herança da literatura de salão dos tempos salazaristas. A última delas agrupa escritores tão chiques quanto medíocres, como Miguel Esteves Cardoso, que se declara anarquista-conservador e se tornou ideólogo da juventude direitista; Pedro Paixão, um professor de filosofia que foi trabalhar em publicidade, é apaixonado pelo cinema de Almodóvar e se tornou um vomitador de pequenos livros; e Jacinto Lucas Pires, filho do poderoso deputado direitista Francisco Lucas Pires, cronista engraçadinho e ligeiro. Os três são os principais integrantes de uma geração que não sofreu diretamente os horrores de salazarismo, é fascinada pelos meios eletrônicos e freqüenta com desenvoltura as colunas sociais. Eles transformaram a literatura numa espécie triste de esporte para yuppies. Entre eles está, ou esteve, até Miguel Cunhal, sobrinho do líder comunista Álvaro Cunhal, que viveu um sucesso fugaz e depois desapareceu.

Esses rapazes ocupam as manchetes literárias, mas não valem um centésimo daqueles escritores que trabalham em silêncio. Indispensável lembrar, antes de tudo, o nome de José Cardoso Pires, autor do recente *De profundis, Valsa Lenta*, lançado no Brasil pela Bertrand Brasil, relato das conseqüências estranhas e devastadoras de um acidente vascular cerebral que o acometeu há dois anos. Embora menos festejado, Pires está no mesmo patamar de qualidade de Saramago e de Antunes. É obrigatório citar ainda Almeida Faria, professor da Universidade Nova de Lisboa, um intelectual irônico, autor de romances estranhos e melancólicos; a carismática Agustina Bessa-Luís, do Porto, filmada por Manuel de Oliveira, autora do espetacular *Fanny Owen*, uma senhora distinta e caseira, sempre fixada no passado e que escreve entre seus bibelôs, atirando as folhas pelo chão, recolhidas depois pacientemente pelo marido, Virgílio Ferreira, falecido em 1996, escritor introvertido para quem a ação conduzia sempre à filosofia; Lidia Jorge, a primeira voz marcante da literatura feminina no país desde Florbela Espanca; Mario de Carvalho, um grande estilista, de quem se diz ter cinqüenta idéias a cada minuto; e até mesmo o desiludido António Alçada Baptista, um competente escritor populista, considerado o Jorge Amado português. Seria injustiça ainda esquecer de escritores como Maria Velho da Costa, Mario de Carvalho, Sophia de Mello Breyner, Al Berto, e mesmo estrangeiros como Mia Couto, de Moçambique, Germano Almeida, de Cabo Verde, e, por que não?, o prestigiado escritor italiano Antonio Tabucchi, que escreve fluentemente em português e sobre temas portugueses. E até da dupla Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada, as mais populares autoras de literatura infantil do país, que, em 15 anos de atividade conjunta, já renderam cerca de dez milhões de livros – o que significa dizer, se a estatística não fosse a ciência das ilusões, que quase não existe português que não as tenha lido.

Escritor da estatura de Saramago, apesar de menos conhecido e festejado, o português José Cardoso Pires – assim como Ignácio de Loyola Brandão, em *Veia Bailarina* – fez de um acidente vascular cerebral, tema pouco presente na literatura, matéria-prima para um relato de fôlego: *De Profundis, Valsa Lenta* (abaixo), recém-lançado no país pela Bertrand Brasil. No alto, *A Sibila* (Guimarães Editores), um dos principais e mais premiados romances de Agustina-Bessa Luís

Há uma geração mais jovem, e brilhante, que fornece as garantias de futuro para a literatura no país. Três nomes nela se destacam: Clara Pinto Correia, doutora em biologia radicada nos Estados Unidos, onde faz pesquisa sobre clonagem de animais, que escreve romances intimistas e delicados; Luísa Costa Gomes, artista multimídia, diretora de teatro e de ópera, libretista, parceira de Philip Glass, biógrafa e romancista; e Nuno Júdice, o mais brilhante poeta da nova geração, que, na contramão das vanguardas, escreve com lirismo e densidade. É preciso não esquecer ainda os críticos literários que, seguindo a tendência dos grandes ficcionistas, também vivem fascinados pelo exílio. Em particular, Eduardo Lourenço, o mais eminente deles, considerado um dos maiores críticos literários europeus, que vive em Nice, no sul da França. E Eduardo Prado Coelho, que é também um incansável agitador cultural e passa mais tempo em Paris que em Lisboa. Há, por fim, uma geração afiada de críticos mais jovens, entre os quais se destaca Abel Barros Baptista, um criativo estudioso de Machado de Assis.

Se, no Brasil, nos apaixonamos pela obra de José Saramago, é preciso ter em mente que ele é só a figura mais visível de uma geração de escritores, poetas e críticos que honra, com sobras, a tradição portuguesa. ■

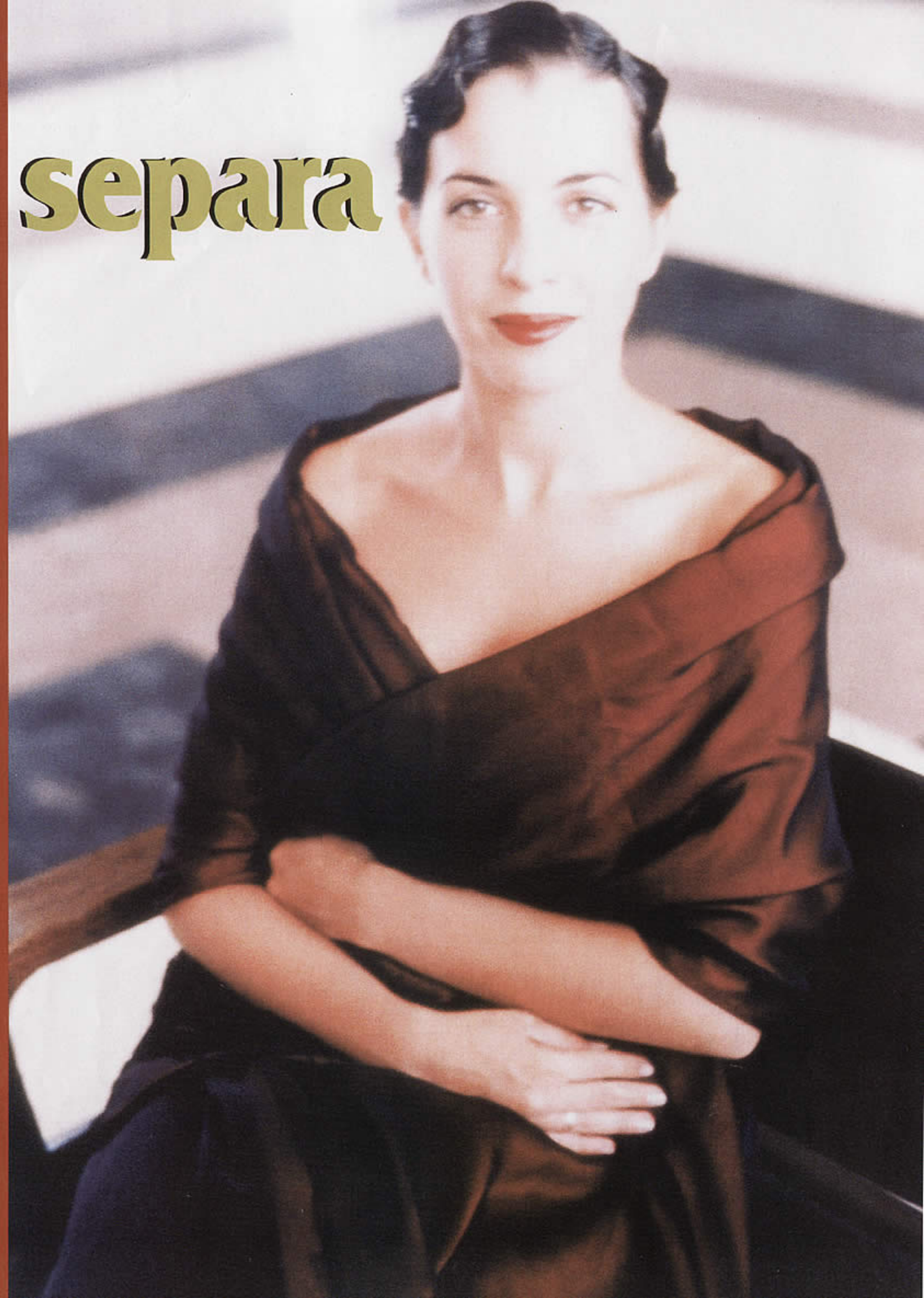
O mar une e já não separa

Eugénia Melo e Castro é a principal voz a aproximar duas pátrias separadas pela mesma língua. Por Jefferson Del Rios

O músico brasileiro Wagner Tiso abriu a porta e o mar entrou-lhe pela casa adentro. O resultado foi uma navegação musical. A história, com essa imagem marítima intencionalmente exagerada, começou em 1982, quando a cantora portuguesa Eugénia Melo e Castro chegou ao Rio, decidida a gravar um disco com sons e imagens poéticas luso-brasileiras. Na verdade, ela veio de avião, mas a disposição ancestral dos navegantes estava na bagagem. Trazia apenas uma fita-cassete com seu trabalho em Lisboa. Tiso recebeu a desconhecida e achou que tanto empenho e tanto mar mereciam ser levados a sério. O resultado está nos vários discos que Eugénia já gravou com Tiso, alguns deles em duetos com nomes de peso da MPB – de Chico Buarque e Caetano Veloso a Gal Costa. Eugénia é uma pioneira de um contato musical entre os dois países, em que ainda falta, ao Brasil, descobrir por inteiro a nova geração de cantoras portuguesas.

No currículo de Eugénia, seu penúltimo trabalho é dedicado à obra de Vinicius de Moraes. O mais recente, *Mar de Estrelas*, será lançado até o fim do ano. Como atriz, aparece em *Bocage*, de Djalma Batista, e está, com Marlui Miranda, na trilha sonora de *O Cineasta da Selva*, de Aurélio Michiles. Há pouco tempo cantou no Parque Ibirapuera, em São Paulo. Houve encanto e uma vaga perplexidade. Descobriu-se – sempre as descobertas – que Portugal não é só Amália Rodrigues.

A inércia da tradição e a política das gravadoras fixaram no tempo um só gênero de música, o fado e sua esfinge, Amália. Ela é uma fadista genial que, aos 75

Eugénia Melo e Castro (acima) e Teresa Salgueiro (página oposta): duas cantoras portuguesas que buscam se aproximar da música brasileira

FOTOS PRENSA TRÊS / DIVULGAÇÃO

Os Dinossauros

Teatro da Cornucópia quer manter a aura da resistência

O Teatro da Cornucópia, um dos grupos mais significativos de Portugal, está completando 25 anos. Um de seus fundadores, o ator e diretor Luís Miguel Cintra, acredita que a companhia já é quase um dinossauro da cultura: "Somos uma das primeiras e uma das últimas companhias independentes e ainda mantemos uma certa posição marginal à medida que não nos institucionalizamos". Nessa perspectiva, que não chega mais a ser de contestação, a Cornucópia é uma referência nacional: conserva o espírito de teatro de resistência que nasceu antes do 25 de abril e de todo o movimento cultural que se produziu depois.

Aos 49 anos, prestigiado no país e na Europa, Luís Miguel Cintra se considera um veterano que manteve a paixão e a teimosia. Das gerações mais novas, ele espera uma nova linguagem. Mas, apesar da sinceridade e energia que encontra nos novos grupos, diz que não vê neles a preocupação que tinha sua geração de intervir culturalmente no país.

A Cornucópia se caracteriza por um estilo requintado de encenação, sofisticação gestual, representação solene e cenários grandiosos. Além de autores clássicos e contemporâneos da dramaturgia universal, o grupo tem levado a Portugal autores da vanguarda européia, como o alemão Franz Xavier Kroetz. Se hoje o tema que mais se discute em Portugal é a entrada do país na União Européia e seus reflexos econômicos, políticos e culturais, a promessa de uma nova Europa também inquieta Luís Miguel: "Cada companhia precisa encontrar um público para o qual pode falar. Transformar o teatro num grande produto cultural para um público vasto e despersonalizado é uma forma de matá-lo". — MPT

anos, continua a merecer todas as reverências. Mas o passadismo e a massificação na indústria do disco dificultam a passagem do novo. Nos 500 anos das descobertas, que venha a grande música. A de lá, porque a daqui se ouve o tempo todo em terras lusitanas, onde nossos artistas são recebidos com carinho. Quando Chico Buarque cantou no Teatro São Luiz, de Lisboa, o então presidente, Mário Soares, dispensou o camarote oficial e ficou na platéia com a mulher e os netos. Terminada a apresentação, rompeu o protocolo e foi ao camarim cumprimentar Chico. Cena idêntica ocorreu numa noite encantada com Tom Jobim no quinhentista Mosteiro dos Jerônimos.

História do Fado (acima): coleção de CDs que reúne o melhor do gênero

Como há equívocos e preconceitos histórico-culturais à solta, e um oceano de lixo-pop no meio do caminho, pedem-se ouvidos sensíveis ao melhor da música popular portuguesa. Que não é só o fado. Há muitos caminhos. Um deles passa por José Afonso, maravilhoso compositor e intérprete. Numa tentativa de comparação, Zeca Afonso pode ser aproximado à voz de Milton Nascimento e à poética de Chico Buarque. Um artista tão amado por sua gente que, em 1974, teve a canção *Grândola, Vila Morena* escolhida como senha da Revolução dos Cravos. No entanto, a fase atual parece ser das cantoras, mulheres bonitas e de temperamento forte. Elas surgem como navegantes da canção entre composições intimistas, apropriações jazzísticas e releituras do fado e da música regional. O grupo inclui, entre outras, Eugénia Melo e Castro, Né Ladeiras, Teresa Salgueiro, Filipa Pais, Amélia Muge, Maria João, Mísia e Dulce Pontes.

L'Amar (acima), CD de Filipa Pais: voz cristalina

Eugénia (com a vogal "e" aberta) procura a integração da língua na música. "Busco mais a palavra. Não canto nada que seja muito típico de um país ou do outro, porque estou exatamente no meio", diz. O resultado é impecável. Apoiando-se em músicos brasileiros, dialogando com artistas daqui, ela mantém a sua identidade. É sempre uma sofisticada voz portuguesa. Né Ladeiras vive em Coimbra, tem atitudes apaixonadas, como a defesa dos lobos ameaçados de extinção, e gosta dos ritos africanos. Com um ar um tanto cigano, ela apareceu como vocalista da inovadora Banda do Casaco, mas seguiu sozinha recuperando canções do Alto Douro, com palavras vindas do galego. Um canto sinuoso e nostálgico expresso no seu melhor disco, *Traz os Montes*. Né já esteve no Brasil apresentando-se — discretamente, mas com impacto — em São Paulo e em Campinas.

Filipa Pais e Teresa Salgueiro, duas jovens de vozes profundas, fazem o contraponto camerístico nesse grupo. Filipa, loura de olhos azuis, abandonou a dança para acompanhar Vitorino, um dos mais populares cantores e compositores portugueses. *L'Amar*, seu disco de estréia, em 1994, oferece contrastes e requintes como a alternância de temas populares com um poema musicado de Luís de Camões. Ela gravou ainda Pedro Ayres de Magalhães que, junto com Rodrigo Leão, é um dos criadores do conjunto *Madredeus*, em que vibra o canto cristalino de Teresa Salgueiro. Esse grupo, que se apresenta com um denso com-

As Portas que Abril Abriu

Saindo dos subsolos e salas improvisadas, o teatro independente português conquistou novos espaços no país. Por Jefferson Del Rios

Na noite de 24 para 25 de abril de 1974 houve espetáculo na Casa da Comédia de Lisboa. E nessa madrugada, um grupo de jovens militares – os capitães de abril – iniciou a Revolução dos Cravos que derrubou uma ditadura velha de 48 anos. Nome do espetáculo: *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues. A temporada teatral incluía ainda a peça *A Dama de Copas e o Rei de Cuba*, do paulista Timochenco Wehbi.

Na euforia da democracia reconquistada, os grupos de vanguarda, conhecidos como "os independentes", que antes pagavam aluguel ou atuavam em subsolos, garagens, e até em uma antiga fábrica de cerveja, ocuparam, literalmente, seus espaços na cultura portuguesa. A Casa da Comédia foi tomada pelo elenco; A Comuna assumiu o antigo Colégio Alemão; o Teatro da Cornucópia instalou-se numa escola de dança desativada; os Bonecreiros, preocupados em criar espetáculos populares, foram para Moscavide, na periferia.

Houve uma enorme euforia, gestos voluntaristas, sucessos: todos queriam interferir na nova situação. Dois atores famosos, Rogério Paulo e José Viana acabaram deputados da Assembléia Nacional. Acontecimentos que Carlos Porto, o melhor crítico teatral do país, definiu como "as portas que Abril abriu".

João Vasco (à esquerda) em cena na peça *As Profecias de Bandarra* do Teatro Experimental de Cascais: os cravos de abril também fizeram história nos palcos portugueses

Hoje boa parte dos grupos estão sólidos: vanguarda de meia-idade trabalhando seriamente. Os que vieram ao Brasil foram ovacionados: Teatro Experimental de Cascais, A Comuna e A Barraca. Recebem subvenções oficiais e desconhecem a histeria do estrelato televisivo nos moldes brasileiros. Em Portugal artistas de gênio, como João Vasco, Maria do Céu Guerra e Eunice Muñoz são cidadãos que andam na rua.

Os "independentes" têm algumas características comuns. Vários diretores têm formação acadêmica: Luís Miguel Cintra (letras); Carlos Avilez (matemática); Helder Costa e Ricardo Pais (direito). Quase todos passaram pelo ativo teatro universitário local. Não por acaso, um espetáculo brasileiro lembrado até hoje é *Morte e Vida Severina*, do Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA). Finalmente, a proximidade aos bons centros teatrais europeus ajudou na formação desses encenadores. Cintra, depois de passar pelo grupo cênico da sua faculdade, freqüentou a Bristol Old Vic Theatre School, Inglaterra, de onde veio para fundar, em 1973, o Teatro da Cornucópia.

ponente teatral, dominou o Teatro Municipal de São Paulo, em 1994, no encerramento do Festival Internacional de Artes Cênicas.

Amélia Muge desenhou um azulejo com pequenas figuras na capa do seu disco *Todos os Dias* e se escondeu atrás. Têm-se, então, a voz potente e o repertório que não deixa por menos: começa com *Nevoeiro*, de Fernando Pessoa. No outro lado do espectro musical está Maria João com vocalizações jazzísticas, o que, numa comparação sempre arriscada, lembra Leny Andrade. Em parceria com o pianista Mário Laginha, Maria João segue uma corrente mais internacional. Eles levantaram a platéia do Memorial da América Latina, em São Paulo, no ano passado.

Portugal tem mais surpresas. Eugénia Melo e Castro aponta Mísia, que desponta com um fado diferente, menos sofrido. Dulce Pontes tem apelo popular e calorosa presença. Cantando *Brisa do Coração*, eleva o clima dramático de *Páginas da Revolução*, filme de Robert Faenza, com Marcello Mastroianni, rodado em Lisboa. Mas e o fado clássico, por que não? Além da soberana Amália, há a *Biografia do Fado*, caixa com dois CDs acompanhados das letras e de textos explicativos. Está tudo ali na voz de figuras lendárias, como Alfredo Marceneiro, o autor de *Estranha Forma de Vida*, que Amália consagrou. Um tesouro.

Todos os Dias, de Amélia Muge (acima): Fernando Pessoa, o poeta de *Mensagem*, traduzido no CD.

Traz os Montes (acima), de Né Ladeiras: inflexão regional em canções do Douro. Conjunto Madredeus (acima), com Teresa Salgueiro à frente: releitura da canção tradicional portuguesa ao gosto contemporâneo. Abaixo, Dulce Pontes, voz poderosa e popularidade

A Aldeia Lê o Mundo

Moderna dança portuguesa busca fundir localismo e globalismo.

Por António Pinto Ribeiro

A dança, de certo modo, antecipou as contradições da integração de Portugal à Comunidade Européia. Por conta dos chamados "estrangeirados" — bailarinos portugueses que foram buscar fora de seu país um padrão para sua arte —, o país entrou em contato com uma espécie de estética de ponta, que agora se busca fundir com a tradição autóctone. A dança portuguesa, pois, à diferença da economia ou da política em todos os países da Europa, busca evitar, pela fusão, os choques inevitáveis, entre localismo e globalismo, entre o regional e o universal. É o que António Pinto Ribeiro, ex-crítico de dança, professor, ensaísta e assessor do Culturgest, centro cultural de Lisboa, afirma no texto abaixo.

Quando surgiu, no início dos anos 80, a Nova Dança Portuguesa era um movimento cosmopolita e de vanguarda. É possível apontar as duas datas que lhe deram início. A primeira foi 14 de novembro de 1981, quando a companhia Adhoc apresentou a coreografia *Na Palma da Mão a Lâmpada de Guernica*, de Elisa Worm e Paula Massano. Ineditamente, um tema violento, carregado de expressividade, era mostrado num formato que oscilava entre o balé e a performance. O segundo momento histórico ocorreu em 12 de janeiro de 1994, quando Paula Massano estreou *Zoo&Lógica*. A obra era uma instalação habitada por três coreografias curtas, inspiradas em textos de Clarice Lispector e interpretadas por dois bailarinos do Ballet Gulbenkian, Ana Rita Palmeirim e Gagik Ismailian. "Esse espetáculo constitui um desvio radical na estética da dança em Portugal", escreveu à época Gil Mendo, hoje o responsável pelo departamento de dança no Ministério da Cultura.

O ciclo que deu origem à Nova Dança Portuguesa começou quando Paula Massano foi a Nova York freqüentar cursos de mestres da dança moderna como Merce Cunningham. Outros coreógrafos e bailarinos portugueses foram para Berlim, Paris, Londres e Barcelona. A experiência lhes mostrou que uma nova era, a da globalização do espetáculo, estava por acontecer. Ao mesmo tempo, eles se tornaram cúmplices do fenômeno de exaltação do corpo, do movimento e da dança da década de 80. Esses novos criadores se incluíram, naturalmente, num movimento que irrompia na Europa, Canadá e Nova York, e que se designou Nova Dança da década de 80.

A Nova Dança Portuguesa deu origem à Dança Portuguesa Contemporânea, que tem traços singulares em relação ao que se produz na Europa, em Nova York e no Canadá. Mais visíveis em certas obras, menos em outras, mas não exclusivos nem definitivos, tais traços se fazem notar no inacabamento formal das obras, na maneira ambígua como o tema do catolicismo é abordado, na obsessão pela desconstrução da história nacionalista, na nostalgia do rural e numa lentidão e nudez próprias, que podem ser consideradas uma espécie de butô atlântico (o butô é a dança japonesa).

Depois do pioneirismo de Paula Massano, surgiu outro "estrangeirado", Paulo Ribeiro. Nascido em Lisboa em 1959, ele mudou-se aos 15 anos para o Brasil. Em 1978, voltou para a Europa e, em 1988, a Lisboa. Apesar da vocação de coreógrafo de companhias, criou, em 1990, o solo *Modo de Utilização*, no qual explorava o que lhe tinha ficado da influência brasileira: o ritmo sincopado, a música, a colagem de ritmos musicais, a tendência de provocar o público e de dar grande importância ao gesto livre. Essas, por sinal, são características que suas obras continuam apresentando.

Outro "estrangeirado" é Rui Nunes, que se revelou como coreógrafo no festival Klapstuk, de 1991, com *A Ilha dos Amores*. Ele trouxe de seus estudos nas escolas de Nova York, para onde foi em 1989, não só uma experiência que ultrapassava a tradicional técnica de Cunningham, mas também uma idéia de desconstrução da dança. Em *A Ilha dos Amores*, desconstruía a mitologia da história portuguesa, principalmente os heróis másculos. Nessa peça, também era notória a importância dada à cenografia, tida como a partitura indispensável às suas danças. Foi dessa preocupação que Nunes fez nascer o mais interessante cenógrafo da dança portuguesa contemporânea: Féliz Marques, cujos cenários são feitos de materiais orgânicos e/ou mutáveis, como penas, água, panos sem forma definida, sal.

Contudo, o "estrangeirado" mais obcecado pelo fato de ser português é Francisco Camacho, ex-bailarino de Paula Massano. Desde o início de sua carreira como coreógrafo, fez da palavra e do teatro componentes inseparáveis de sua obra, que tem no tema do catolicismo outro traço característico. Certos coreógrafos, como Madalena Victorino, introduziram o "expressionismo do sul" na dança portuguesa contemporânea. Assim como Francisco Camacho, ela confronta o rural e a modernidade urbana. Enquanto Madalena trata da impossibilidade de se preservar a poética da vida rural, Camacho trata da impossibilidade de se ser completamente moderno.

Madalena representa a síntese do expressionismo alemão com o pós-modernismo norte-americano. Formada em Londres, no Instituto Laban, presenciou a difusão da dança norte-americana na Inglaterra. Quando regressou a Portugal, em 1985, começou a criar, imbuída do espírito labaniano de democracia na dança, trabalhando com amadores em espaços anticonvencionais. Madalena assumiu, como criadora, o elogio do que ainda restava de positivo na vida rural e nos rituais festivos. Em 1993, quando coreografou *Auto-Retrato*, sua primeira obra para palcos convencionais, passou a acentuar o lado mais expressionista de sua linguagem.

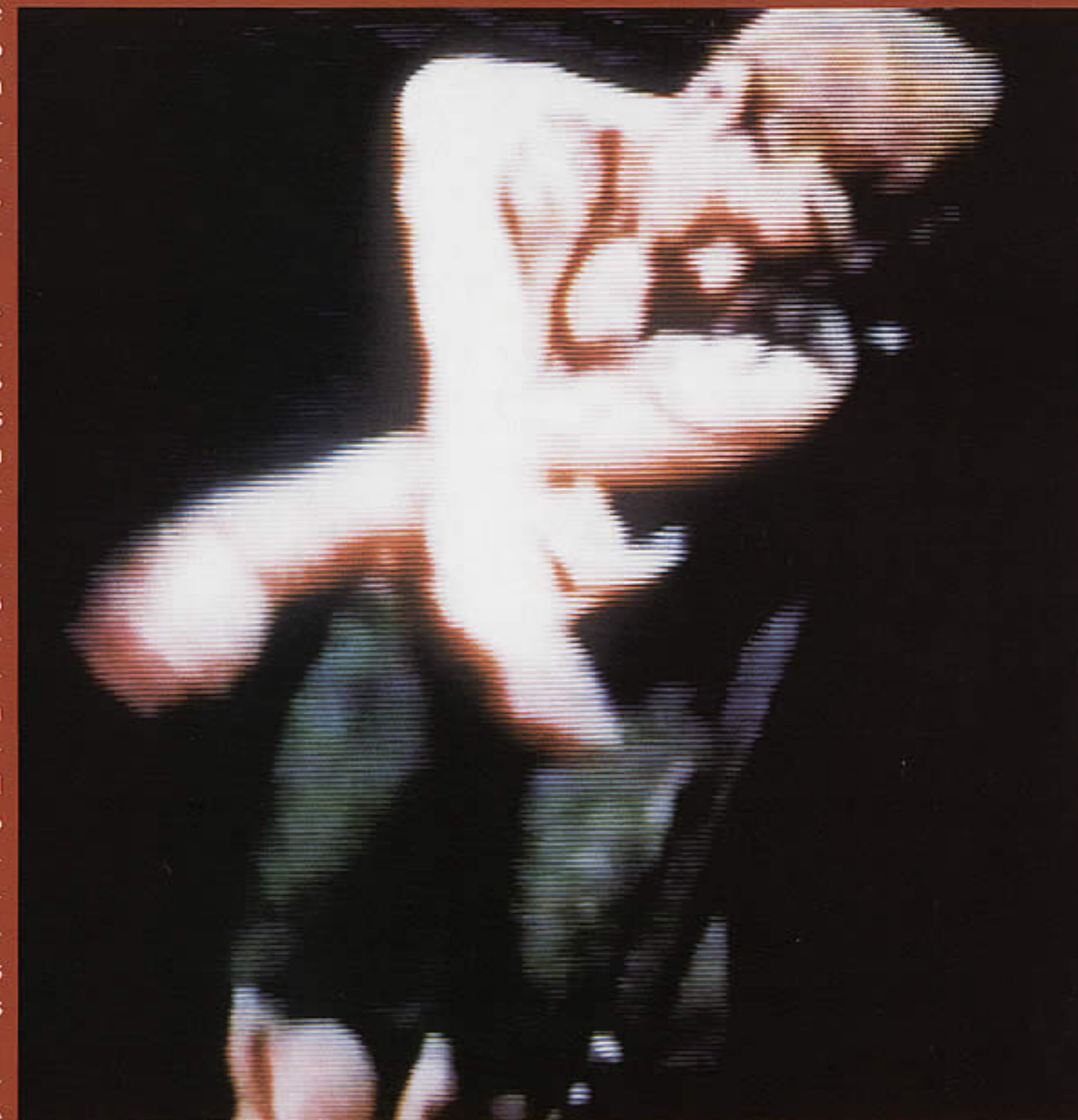
O ensaísmo como tendência também aparece na obra de Vera Mantero. *Perhaps She Could Dance and Think Afterwards*, solo que ela estreou em 1991, era um ensaio sobre a indecisão e, ao mesmo tempo, uma obra sobre Portugal, cujos tons quentes permitiam identificá-la com uma inflexão impressionista. Sobre esse expressionismo, alguém um dia afirmou, a propósito da obra de Vera Mantero: "Os portugueses, afinal, têm um corpo".

A coreografia *Para Enfastiadas e Profundas Tristezas*, de Vera Montero, uma "estrangeirada" que retornou a Portugal e busca fundir a tradição do país à estética de ponta do mundo globalizado

FOTO DIVULGAÇÃO

FOTO REPRODUÇÃO CEDIDA PELO CULTURGEST

O som presente do futuro

O que há de próximo entre a cultura brasileira e portuguesa contemporâneas? De que forma convergem e onde se bifurcam? Qual o papel dos países africanos de língua portuguesa nesse jogo? Um historiador e um jornalista portugueses respondem:

JORGE COUTO, historiador, 47, nasceu em Ponta Delgada, nos Açores. Autor de *A Construção do Brasil*, livro que será adotado nas escolas brasileiras.

As duas culturas têm recursos finais extremamente diferentes. Há alguns temas e algum imaginário de experiências, de formas de encarar o mundo que são comuns. Mas, enquanto a cultura brasileira está muito ligada à cultura anglo-saxônica, a cultura portuguesa está mais voltada para a cultura européia. Há também ligações entre os dois países que os aproximam por meio dos respectivos blocos continentais. E há, sobretudo, experiências e formas de encarar as sociedades atuais que são, naturalmente, diferentes. Mas há um substrato que continua comum que se reflete, por exemplo, no imaginário, em formas de convívio, em relações societárias, embora com temáticas e visões de mundo diferentes.

O futuro parece trazer um respeito e um conhecimento cada vez mais aprofundados entre os dois países. Isso será permitido não só pelas novas tecnologias de comunicação como pela alfabetização crescente. Mas acredito que a tendência será de uma diferenciação cada vez mais acentuada dos universos, das temáticas e das experiências de vida das duas culturas. O fato de ter uma língua comum e, por outro lado, culturas tão diferentes é uma forma extremamente rica de convivência.

O fato de a paz estar a se consolidar em Angola e em Moçambique e à medida que essas sociedades ultrapassarem os traumas da guerra, elas terão um contributo cada vez mais importante, como o terceiro eixo da comunidade luso-afro-brasileira. Os países africanos têm enorme potencial de imaginário e de experiências para enriquecer a nossa comunidade.

MIGUEL URBANO RODRIGUES, jornalista e político, 72, nasceu em Lisboa, trabalhou no Brasil e foi deputado português no Conselho da Europa.

Na virada do milênio, portugueses e brasileiros se concebem e contemplam a partir de uma informação superficial e de idéias e preconceitos que deformam a realidade. O desconhecimento do outro é tão profundo nos escritores como nos tecnocratas ou nos operários. Aquilo que nos aproxima e distancia no mundo da cultura somente pode ser plenamente apreendido por aqueles – como dizia Barradas de Carvalho – que viveram nos dois países. Por si só, o conhecimento das literaturas não ajuda muito.

Brasileiros e portugueses insistem em simular um conhecimento mútuo que não existe, escondendo a ignorância recíproca. O discurso oficial, solene e pouco inteligente, anuncia uma aproximação que não vai concretizar-se no figurino esboçado. Creio que os dois povos, após 176 anos de um caminhar separado, estão, afinal, muito mais próximos do que pensam escritores, sociólogos e políticos. No jogo complexo das afinidades, interações e contradições, as primeiras apresentam aspectos fascinantes.

Estou persuadido de que os povos africanos de língua portuguesa estão vocacionados para o desempenho de um papel cultural importantíssimo pela sua criatividade no espaço do idioma. O processo das civilizações foi e continua a ser inseparável da formação e evolução das grandes línguas. O português é uma delas. Hoje, 200 milhões de brasileiros, portugueses e africanos – e alguns asiáticos – vivem no mesmo idioma.

FOTOS EDUARDO SIMÕES